

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa II
(Literatura de los Países de Lengua Inglesa)



TESIS DOCTORAL

Oscar Wilde como artesano: la mediación de la identidad a través de los objetos en "The picture of Dorian Gray" y "The importance of being Earnest"

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Bárbara Zubieta Jarén

Director

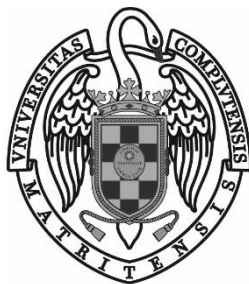
Fabio L. Vericat Pérez-Mínguez

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA II



**OSCAR WILDE COMO ARTESANO.
LA MEDIACIÓN DE LA IDENTIDAD A TRAVÉS DE LOS
OBJETOS EN *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*
Y
*THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST***

Trabajo de investigación que presenta

Bárbara Zubieta Jarén

para la obtención del Grado de Doctor

bajo la dirección del Doctor

Fabio L. Vericat Pérez-Minguez

Madrid, 2015

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Inglesa II
Universidad Complutense de Madrid

Oscar Wilde como artesano.
La mediación de la identidad a través de los objetos en
The Picture of Dorian Gray
y
The Importance of Being Earnest.

Bárbara Zubieta Jarén
Director: Dr. Fabio L. Vericat Pérez-Minguez
Madrid 2015

ÍNDICE

Resumen	9
Abstract	13
Capítulo 1. Objeto y metodología de la investigación	17
1.1. Introducción general.....	17
1.2. Objetivos	20
1.3. Metodología.....	23
Capítulo 2. Oscar Wilde el artesano	29
2.1. El artesano como identidad artística.....	29
2.2. <i>Art and the Handicraftsman</i>	32
2.3. <i>The Soul of Man under Socialism</i>	43
2.4. <i>The Decay of Lying: A Protest</i>	51
2.5. Relación entre artesano y artista. Nacimiento de esta alianza en <i>The Picture of Dorian Gray</i>	61
Capítulo 3: <i>The Picture of Dorian Gray</i>	67
3.1. Implicaciones de la identidad del artesano en <i>The Picture of Dorian Gray</i>	67
3.2. El artista y el artesano en <i>The Picture of Dorian Gray</i>	71
3.3. Influencias que se ven reflejadas en <i>The Picture of Dorian Gray</i>	78
3.4. Recepción crítica de <i>The Picture of Dorian Gray</i>	87
3.5. Análisis sobre la mediación e instrumentalización de los objetos en <i>The Picture of Dorian Gray</i>	92
3.6. Reflexión sobre la importancia de los objetos, poses y costumbres que se representan en <i>The Picture of Dorian Gray</i>	136
Capítulo 4: De la novela al teatro: Evolución de Wilde hacia el teatro como único medio de realización como artesano	145
4.1. Evolución de la identidad como artesano hacia el teatro.....	145
4.1.1. De la novela al teatro.....	148

4.2. La escena inglesa del XIX. Orígenes de Wilde como dramaturgo. Contrapunto a través del enfoque escénico en Elizabeth Robins y George Bernard Shaw	151
4.2.1. Primera etapa de producción dramática de Oscar Wilde: <i>Vera; or the Nihilists; The Duchess of Padua</i> y <i>Salomé</i>	172
4.2.2. Segunda etapa de producción dramática de Oscar Wilde: <i>Society Comedies</i>	188
4.3. Recepción crítica de las <i>Society Comedies</i> contemporánea a Wilde.....	202
4.4. El teatro como ocultador del autor.	217
4.5. Wilde como figura influyente en George Bernard Shaw.	223
 Capítulo 5: <i>The Importance of Being Earnest</i>	229
5.1. Perfeccionamiento de la técnica de ocultación.....	229
5.2. Evolución y culminación de Oscar Wilde como artesano en <i>The Importance of Being Earnest</i>	231
5.3. Análisis cultural de los objetos, poses y diálogos en <i>The Importance of Being Earnest</i>	237
5.4. La ocultación a través de los objetos de la escena.....	241
5.4.1. <i>Bunburysm</i> ; o, cómo transferir la capacidad de ocultación de identidades mediante la creación de una identidad ficticia.....	288
5.5. Wilde como escritor proto-modernista. Visión de sus obras en la actualidad.....	292
 Epílogo	311
<i>De Profundis: Epistola in Carcere et Vinculis</i>	311
 Conclusión final	333
 Bibliografía	339

Agradecimientos.

A Fabio, porque su profesionalidad, apoyo y buen hacer han sido imprescindibles para llevar a cabo este trabajo. Porque bajo su tutela he aprendido lo exigente y riguroso que ha de ser la realización de un trabajo de esta envergadura. Porque además he podido disfrutar de una forma auténtica del conocimiento académico.

A la Universidad Complutense de Madrid y a la Facultad de Filología por haberme facilitado la labor como investigadora y, en concreto, al Departamento de Filología Inglesa II, así como a todas las demás instituciones que me han apoyado de alguna forma durante todo este tiempo, destacando el apoyo que me ha brindado la Dirección de Área Territorial de Madrid Oeste, la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y mis compañeros del Instituto de Educación Secundaria Carmen Martín Gaité de Moralarzal.

A Joaquín y Ana, que tanto me enseñasteis, que tanto os echo de menos. Allá donde estéis, seguro que os sentís orgullosos.

A Miguel –y a nuestra *brujita*. Por ser mi compañero, mi amigo, el que me apoya y me comprende, el que me levanta cuando caigo, el que siempre está ahí, junto a mí, dándome aliento y ánimo en todas y cada una de las contiendas que he emprendido hasta ahora en mi vida y en las que emprendemos juntos en el futuro.

A mis padres, Charo y Juan Manuel, y a mi hermana, Diana, por ser los pilares más importantes de mi vida.

A Sandra Chacón, por ser una profesional tan valiosa y mejor persona.

A Belén, Nuria y Laura, porque siempre estáis ahí pase lo que pase.

A mi familia, carnal y política, y a mis mejores amigos porque en todos ellos he encontrado palabras de respaldo y comprensión cuando todo se ponía cuesta arriba.

A Alfredo García Huetos, porque él fue el que primero me tendió la mano y me ayudó a encontrar el camino a la hora de realizar este trabajo.

A Inge Beyer, compañera, gran amiga. Sus palabras y consejos han resultado ser una guía muy importante en mi vida.

A José Luis Gómez Toré y Eugenio Gallego José, porque siempre he encontrado en ellos a un compañero dispuesto a escuchar y a ayudar en los momentos clave.

A todos aquellos que de una manera u otra me han acompañado y comprendido en este periplo particular de crecimiento y madurez. ¡Gracias!

Resumen

Uno de los aspectos más documentados a la hora de estudiar las obras de Óscar Wilde en profundidad ha sido el concepto de máscara u ocultación. Este concepto fue tratado a su vez por el propio escritor en su ensayo titulado *The Truth of Masks* (1891), donde analiza, entre otras cosas, la puesta en escena y los objetos que aparecen a la hora de llevar a cabo la representación de las obras de teatro de Shakespeare. Por otra parte, no es necesario señalar que Wilde es harto reconocido por su gusto por la filosofía del arte y la estética, o mejor dicho, por su afinidad y apología al arte por el arte, así como también se le asocia con la figura del dandy decandente y esteta. Precisamente ambos aspectos, tanto el de la ocultación como el de la filosofía del arte y la estética, nos servirán como ineludible punto de partida para este estudio, que, mediante el análisis cultural de sus obras más representativas, completarán la recepción actual existente de Wilde.

Se verá en este estudio que una faceta indispensable del escritor recae principalmente en la aportación que realiza el artesano, en estrecha comunión con el artista, tal y como él mismo defendió en numerosos de sus ensayos-conferencias, en los que propugnaba el individualismo mediante la realización del ser, en el plano artístico. Se ha llevado a cabo por tanto, un exhaustivo análisis para profundizar aún más en la conexión que existe entre estos conceptos, y ahondando por ende en la visión del artista artesano, que justificará ese nuevo perfil consumado del escritor, a través del análisis de los objetos en sus obras, escritos e, incluso, en su propia persona, entendida ésta como creación artística. No en vano, Wilde es el escritor que nos permite retomar el sentido etimológico de la palabra ‘persona’, para descubrir que, en su origen, ésta significaba ‘máscara’, y que consiguientemente, entronca directamente con la persona del escritor, y nos hace volver a plantearnos dónde empieza o acaba la máscara y dónde su propia persona artística. Se puede apreciar con más claridad esta cuestión aquí planteada y de una forma más esclarecedora, en palabras del escritor francés André Gide, que fue a la par que amigo, crítico de Oscar Wilde, en *The Journals of André Gide* Volume 2 (1914-1927), “[Gide] remember[s] having heard Wilde tell... [him]: ‘It is not through excessive individualism that I have sinned. My great mistake, the error I cannot forgive myself, is having, one day, ceased to persist in my individualism, ceased to believe in it in order to listen to others, ceased to believe that I was right to live as I did, doubted myself’” (*Journal*, 400).

Además, es necesario concretar que en este estudio se ha tenido en cuenta esa visión de Wilde como artesano, desde el punto de vista que facilita el análisis cultural, siendo ésta la metodología más apropiada, por ser la que facilita el estudio de los objetos en sus obras. Se han dejado de lado aquellos aspectos que puedan justificar cualquier tipo de análisis desde un ángulo meramente biográfico, ya que este tipo de enfoque, no se puede considerar una metodología eficaz, que permitiese identificar a Wilde con precisión, en su faceta como artesano, entendida ésta en los términos que se establecieron tanto en las distintas corrientes de pensamiento del XIX, como en el propio escritor, que, cómo se verá, define y clarifica en varios ensayos. Asimismo, es muy importante centrarse en analizar todas las implicaciones que este hecho revierte en sus obras, y que constituyen el corazón de esta tesis.

El punto de inicio ha sido por tanto la justificación de Oscar Wilde como artesano, visto como un cuidadoso creador y seleccionador de todos y cada uno de los elementos que conforman sus obras, siendo éstos principalmente, objetos, personajes, poses, y por último las fórmulas lingüísticas. Dichos objetos fueron elegidos de entre todos los que disponía en su época, y que pertenecían al ámbito de lo cotidiano entre la creciente burguesía y las clases media-altas de ese momento. Pero hay una peculiaridad que establece un denominador común a todos ello, y es que principalmente, se ha tenido en cuenta el objeto artesanal frente al industrial, ya que éste es el que se entiende como el único válido, capaz de garantizar el individualismo del ser, frente a las copias *feas* y de baja calidad que se obtienen de la máquina. De entre estos objetos, es imprescindible además, detenerse para desentrañar el origen y procedencia de algunos de ellos, y entender así, las aportaciones y los matices que éstos revierten en las distintas obras, ya que, algunos de esos objetos, provienen directamente de las colonias del Imperio, y por tanto, se consideran en sí, obras artísticas que confieren unicidad frente a la multiplicidad.

En su ensayo-conferencia titulado *The Decorative Arts* de 1882, Oscar Wilde asevera que “all art must begin with the handicraftsman, and you must reinstate him into rightful position, and thus make labour which is always honourable, noble also” (*Complete Works*, 913). Es decir, cualquier forma artística, ha de empezar en la figura del artesano, ha de ser el primer peldaño en la producción artística, o de lo contrario, sólo se obtendrán “ugly things made by machinery” (915), o lo que es lo mismo, el individualismo que atesora el ámbito artístico, sucumbirá frente a la máquina y a su capacidad de alienar al ser.

El tratamiento de Wilde como artesano, y el análisis cultural, ha propiciado que se tengan muy en cuenta las modas, y las distintas corrientes artísticas de las que se sirvió Wilde, para dotarlos de una intencionalidad bien distinta con respecto a otros escritores contemporáneos del momento. En definitiva, Wilde muestra una serie de objetos; ya sean vestidos, piezas musicales, retratos, etc., y los acompaña a su vez de los parlamentos y de los personajes, que son elegidos y contextualizados también con sumo cuidado en sus obras, en los escenarios adecuados, pues de ellos depende que se creen las condiciones apropiadas para obtener verdadero arte. Estos objetos prestan su servicio contribuyendo a la construcción de los distintos mecanismos de ocultación y mostración que se han analizado en esta tesis. El objeto se ve como la base principal de la ocultación, ya que está dotado de una serie de significaciones que son inherentes al mismo, y que se infieren en el análisis del subtexto. Además, los objetos sugieren y muestran el designio social que el sistema reserva para cada individuo, y se ve en ocasiones como el aniquilador de esa verdadera realización del ser; a la par que cumple a la perfección con la mediación que el mismo entabla con la máscara que ese individuo construye, en la mayoría de los casos para obtener un subterfugio que le haga zafarse de esa sociedad a la cual pertenece. Asimismo, se ha atendido al hecho de ver si esa materialización de una doble vida, que cohabita simultáneamente con las normas rígidas de la sociedad y con las verdaderas aspiraciones del individuo, es finalmente factible, real, o si simplemente se limita a ser una crítica, cuyo objetivo es la belleza, y la realización del individualismo del ser en el plano estético.

La base de la producción en Wilde, es el concepto de artesanía, junto con la faceta de artista. No es algo fortuito en el escritor que refleje y reutilice las distintas corrientes que se intentaban abrir paso en plena era industrial, y que con las mismas, genere todo tipo de intertextos con los que elaborará y construirá tanto su obra, como su persona, pues Wilde es el artista construido a sí mismo como una creación ingeniosa más por excelencia, y que, en su sueño estético, se sitúa además, como un escritor protomodernista. A lo largo de este estudio se ha tratado de arrojar luz y de justificar el concepto de intertextualidad, entendiendo al mismo como una manera de obtener materia prima para el escritor, más que como plagio, dado que en este estudio, se ha hecho evidente que hay una gran parte de la crítica tanto contemporánea como posterior a Wilde, que, en ocasiones, esgrimía este argumento con la intención de, o bien desacreditar algunos de los trabajos del escritor —entre los que se encuentra *The Picture of Dorian Gray* (1890)— o que quizás escondan

el ánimo de desmontar el ingenio del artista con el que se ha visto asociado al mismo en tantas ocasiones. También ha sido muy importante mostrar en esta tesis el análisis de cómo se produce la instrumentalización del objeto (e incluso de algunos personajes), y cuál es el producto final que se obtiene. La creación artística viene motivada en numerosas ocasiones por la mediación entre la identidad que se crea, o se oculta, y el uso de los objetos. Sin duda alguna, en toda esa cuidada selección de objetos es donde se aposenta parte de los mecanismos intencionados de ocultación y mostración al público, al lector.

Abstract

One of the most documented aspects when studying the works of Oscar Wilde in depth has been the concept of “masks” or “concealment”. This concept was extensively treated by the writer himself in his essay entitled *The Truth of Masks* (1891), which discusses, among other things, the staging and the objects that appear in most of Shakespeare’s plays.

Of course, it is not necessary to point out that Wilde is well known for being keen on the philosophy of art and aesthetics, or rather by his affinity and advocacy of art for art’s sake, which has also associated the writer with the figure of the decadent dandy and esthete. These two aspects, both concealment and the philosophy of art and aesthetics, will serve as an essential starting point for this study, which, through cultural analysis of his most representative works, will complete the existing current reception of Wilde. When accomplishing this research, a new and essential facet of the writer has been discovered, which is the high importance that lies on the craftsman in close communion with the artist when creating art. To support this idea, the information comprised in numerous essays-conferences by Wilde himself among others, where he promulgated individualism on an artistic level has been certainly invaluable. As a result of this first approach, this study has focused more on the connection between these two concepts as well as on the artisan-artist vision, justifying in turn this new profile of the writer accomplished through the analysis of objects in his works, writings and even in his own person, understood as an artistic creation too. Not surprisingly, Wilde is the writer that allows us to return to the etymological meaning of the word ‘person’, to find that, originally, it meant ‘mask’, therefore, it is directly linked to the person of the writer. Hence, the question arises where the mask begins or ends and where his artistic person. We can see more clearly this matter in the words of the French writer and Wilde’s friend André Gide. In the words of Gide himself in his *The Journals of André Gide – Volume 2* (1914-1927), “[he] remember[s] having heard Wilde tell... [him]: ‘It is not through excessive individualism that I have sinned. My great mistake, the error I cannot forgive myself, is having, one day, ceased to persist in my individualism, ceased to believe in it in order to listen to others, ceased to believe that I was right to live as I did, doubted myself’” (400).

Furthermore, this study will address the vision of Wilde as an artisan, a craftsman, by considering the main aspects that a cultural analysis provides us with, which is the most appropriate methodology. Therefore, the prospects that can justify any kind of analysis from a purely biographical angle have been left apart, as it is understood that, this type of studies on the writer does not constitute an effective methodology that could allow us to, accurately, complete Wilde from the artisan point of view, as well as all of the implications that this concept reverses in his works. Hence, this thesis on Oscar Wilde as a craftsman will be carried out by eliciting some previous stages by which the writer is seen as a careful creator and selector of every element of his works, being mainly these, –objects, characters, poses, and finally language–, the ones that will conceal the artist. These objects were selected from all those available at the time, and belonged to the realm of everyday life among the growing middle class, and middle-upper classes at that time. The craft object has been considered as having the inherent ability of facing the industry, consequently as being the only valid mechanism to ensure individualism. Craftsmanship is the basis of art, which also has the quality of being beautiful and genuine compared to those objects that are created by the machine. It is necessary to stop at unraveling the origin of some of those artistic items, which sometimes were brought directly from the colonies of the Empire, to see the contributions they generate in Wilde's works.

Considering Wilde as a craftsman will lead us to review the different fashions and artistic currents which he used, giving them a very different intent with respect to other contemporary writers at that time. In short, the fact that Wilde shows us a series of objects such as clothes, musical pieces, portraits, etc., and accompanies them all with his *Oscarisms*, might be taken into account as a way to construct the appropriate stage conditions in order to create the best atmosphere for true art. In fact, these objects contribute and serve to the purpose of the construction of the various mechanisms of concealment and demonstration to be studied in this thesis. The object is seen as a main base for concealment, and is also enriched with a number of meanings that are on the one hand hidden, but at the same time easily inferred through the analysis of the subtext. They suggest and also show us the social plan that the system reserves for each individual, as well as the rules that preserve the order in that society, and which are seen as the annihilator of that true fulfilment of the individual. At the same time, those precepts perfectly fulfil the mediation between the individual and his built-in-mask that preserves his role in that society. In addition, it is interesting to analyse how the materialization of

a double life that cohabits with the rigid rules of society and the true aspirations of the individual, is finally feasible, real, or if it is merely seen as a kind of theoretical criticism, which simply combines the beauty of the individual's performance on an aesthetic level. The production base in Wilde is the concept of craftsmanship, along with the facet of the artist. It is not something fortuitous that the writer reflects and reuses the different currents trying to open step in the era of industrialization, generating at the same time all kinds of intertexts with which he develops and builds up both his work, and himself –Wilde himself should be considered as an artifice par excellence.

Throughout this investigation, an attempt has been made to shed light and to justify the concept of intertextuality as a way to get raw materials for the writer, rather than being considered as plagiarism, which is another accusation that precedes the writer. This fact has been evident while doing research for this study. There are contemporary and post critics who sometimes wielded this argument with the intention of either discrediting some of the writer's works -among which is *The Picture of Dorian Gray* (1890)– or simply trying to remove the artist's wit with which he has been associated so many times. It has also been very important to display the analysis of how the manipulation of the object (and even of some characters) occurs, to understand which final product is obtained. Artistic creation has to be seen as a mediator between the identity that the artist shows, or conceals, through the use of different objects that warrant his mask in society.

Without any doubt, all that careful selection of objects is where part of the mechanism of concealment and intentional demonstration to the public and reader settles.

Capítulo 1. Objeto y metodología de la investigación

1.1. Introducción general

Wilde mostró de una forma directa a través de la mayoría de sus obras, los lujos y banalidades de una parte de la sociedad inglesa de su época, a excepción de sus cuentos y de sus tres primeras obras de teatro, entre las que destaca especialmente *Salomé*, por ser, como veremos, la que nunca vio representada en vida.

Las obras elegidas para completar la visión de Oscar Wilde, no solo como artista, sino también como artesano, son *The Picture of Dorian Gray* y *The Importance of Being Earnest*.

Tanto en *Vera, or; the Nihilists*, *The Duchess of Padua*, o *Salomé*, así como en los diferentes cuentos que éste escribió, la escena no está ubicada concretamente en la Inglaterra de aquél entonces, ni los personajes pertenecen a la sociedad del momento. No obstante, incluso en estas obras, hay rastros de la identidad de Wilde como artesano, y hay evidencias de la ocultación del individuo, a través de los objetos. Asimismo, se han tenido muy en cuenta los distintos textos de carácter ensayístico, así como el resto de sus obras, para abordar y justificar la faceta como artesano, a pesar de que no las hemos elegido particularmente para formar parte de este estudio, ya que en ellas, esta faceta como artesano está, en cierto modo, en desarrollo, y en cualquier caso, se ve todavía incompleta.

Para el análisis de la novela de *The Picture of Dorian Gray*,¹ se han tenido en cuenta ambas versiones, la de 1890 y la de 1891, si bien para encontrar los matices de los objetos, nos hemos centrado en exclusividad en la publicación extendida, es decir, la de 1891.

Los defectos de la moralidad rígida e inflexible que propugnaba y defendía la sociedad de la Inglaterra del XIX, se ponen en entredicho constantemente en sus obras, y de forma más prominente, en las elegidas para su análisis, pues en ellas, se ve la intencionalidad que la faceta como artesano aporta al texto. Los objetos que Wilde escoge funcionan como un espejo que éste coloca frente a sus espectadores, y que, mediante el refuerzo que

¹ Publicada por primera en 1890 en la *Lippincott's Monthly Magazine* y reescrita y publicada de nuevo en una versión extendida, donde se incluyó el reconocido prólogo, en 1891 en la *Ward, Lock & Co*.

confiere a los mismos mediante el uso de la palabra y de la ironía, genera que la imagen que se devuelve al receptor, sea una caricatura de ellos mismos, casi una parodia, que, sin embargo, pone de manifiesto las contradicciones de esa rigidez. Este hecho de devolver esa imagen, facilita que además, el espectador, el receptor, vea las grietas de dicha sociedad y sus normas, y reflexione sobre ello, y pueda quizás entender cuán importante es preservar el individualismo frente a las consecuencias globales de la industrialización. Pero Wilde, no sólo se valió de los objetos y de la palabra para conseguir este objetivo, sino que se apoyó también en las poses y costumbres de su época.

Para algunos, todo ello, todo ese conjunto de objetos, poses y demás, era algo cotidiano en sus vidas, para otros, evidentemente, no tanto, pero, a través de sus obras, lo *bello*, es capaz de generar esa reflexión, o incluso de educar al público, tal y como Wilde defendía, y evidenciar así, lo hipócrita que resulta vivir bajo unas normas rígidas, que, en el fondo, fuerzan al individuo a llevar una doble vida, a llevar una máscara, si en realidad quiere preservar su identidad e individualismo. No obstante, la intención con la que Wilde se valía de estos recursos, era principalmente estética, aunque a veces sus obras se han visto tachadas de ser moralizantes –o justamente lo contrario– tal y como podemos ver a través de la crítica que recibió su libro *The Picture of Dorian Gray* (1891), en el *Daily Chronicle*:

Mr. Wilde says his book has a “moral”. The “moral,” so far as we can collect it, is that man’s chief end is to develop his nature to the fullest by “always searching for new sensations,” that when the soul gets sick the way to cure it is to deny the senses nothing, for “nothing,” says one of Mr. Wilde’s characters, Lord Henry Wotton, “can cure the soul but the sense, just as nothing can cure the senses but the soul”. Man is half angel and half ape, and Mr. Wilde’s book has no real use if it be not to inculcate the “moral” that when you feel yourself becoming too angelic you cannot do better than rush out and make a beast of yourself. (Beckson 71)

También los estudios y la crítica llevados a cabo *a posteriori* sobre la moralidad o la falta de ella, tanto en sus obras, como en su propia vida, así como la ambigüedad que adoptaban los escritores que se suscribían a una filosofía estética del arte, se puede ver a través de las palabras del estudioso Patrick Duggan: “I found that the moral philosophies of various proponents of aestheticism often varied and, thus, it became difficult to nail down the aesthetic tenets and apply them to Dorian Gray” (60).

Además, se puede decir que toda esta controversia que suscitó su obra en conjunto, se presenta como un todo indisoluble con respecto a la propia figura del escritor, creándose

así, tanto en su ser, como en sus obras, una especie de tándem perfecto y homogéneo, que tiene como objetivo poner en práctica la realización del individuo mediante el acto estético. De ahí, se infiere que lo que Wilde ocultó en esa galería de objetos, poses, personajes, etc., expuestos en cada una de sus obras y ensamblados a su vez con esos parlamentos brillantes que tanto le caracterizan, fueron precisamente las carencias, vicios y defectos de esa sociedad, que no estaba preparada para una modernidad, o una forma de vivir acorde con las concepciones estéticas y sociales que Wilde proponía a sus contemporáneos.

Esta modernidad estética se ve a través de múltiples ámbitos, donde las implicaciones prácticas de estas teorías a las que Wilde se adscribió, creaban incluso en el lector de a pie, la visión unívoca y difícilmente disolubles del Wilde *artista* y del Wilde *persona*. No hay más que echar un vistazo a sus propios ensayos, a esas cartas dirigidas a los periódicos de la época, o a las numerosas biografías que ha suscitado su persona en relación a sus obras, y a su *modus vivendi a posteriori*. Estas identidades, persona y artista, conectan de forma directa con la máscara como concepto y estrategia que preserva el individualismo del ser. Wilde es consciente de este hecho y asevera que “[m]an is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth” (*The Critic as Artist*, 36).

Se puede afirmar que en el caso de escritor Oscar Wilde, es muy difícil separar con precisión su biografía de su obra, porque la línea que separa la persona del personaje es muy difusa. De esto ya fue consciente el propio Wilde, tal y como se puede apreciar en la frase que le dijo en una conversación mantenida con su amigo André Gide, en París (1895): “Would you like to know the great drama of my life? It’s that I’ve put my genius into my life, and I’ve put only my talent into my Works” (Ellmann xiii).

Por otro lado, sus ideas sobre arte, la estética en sí, el concepto de artesanía con el que aquí se pretende completar a Wilde, etc., pueden parecer *a priori*, una mezcla difícil de empastar, aunque demostraremos cómo cada uno de estos conceptos, forman el genial crisol literario-artístico que distinguen a Wilde de entre otros tantos, y le confieren ese carácter de universalidad, o de protomodernista, que el autor y sus obras han ido adquiriendo con el paso del tiempo.

En nuestro análisis, tampoco hemos obviado la posibilidad interpretativa que ha encajado al autor en esa filosofía epicurea que promueve el goce y disfrute, y que incluso

él mismo pareció profesar sin más pretensiones ante los ojos de sus coetáneos, ciñéndose al guión dictado por esa corriente del *Art for Art's Sake*, de la estética en sí misma, como medio y fin que justifica sus obras. Pero, en definitiva, toda esa construcción de su identidad responde a un objetivo simple: el sujeto como medio y fin artísticos.

En definitiva, toda esa cuidadosa selección de objetos, producto de la industrialización, o traídos allende los mares, contextualizados por el Wilde artesano para nutrir sus obras con todo tipo de detalles, responde también a la forma que éste encontré ocultarse en esa sociedad que sin duda juzgaría y condenaría de no venir refrendadas por esta filosofía estética. Aunque finalmente, esto también ocurriría. En su defensa y su pose de dandy impostado, amante y practicante del *arte por el arte*, Wilde simplemente encontró el subterfugio y disfraz perfectos para afilar su crítica a esa sociedad limitante.

1.2. Objetivos

El objetivo general de este estudio es determinar la visión de Oscar Wilde como artesano y como artista. Para ello, es necesario identificar los objetos que conforman el inventario de las obras que han sido seleccionadas para su estudio, ya que esto implementará y construirá la faceta de Wilde como artesano. Este análisis permitirá entender y explicar la aportación que esta nueva identidad aporta al conjunto de sus escritos. Para alcanzar estos objetivos, es necesario centrarse en los preceptos sobre arte, sociedad y crítica, que se defienden en sus ensayos, y ver en qué revierten en sus obras. Asimismo, también se polemizará con varios de los distintos estudios recientes existentes que, han cincelado tanto la identidad de las obras de Wilde como a él mismo.

Uno de los objetivos específicos que se subordina a los objetivos generales consiste en descubrir y analizar las significaciones que escondían cada uno de esos objetos, artesanales e industriales, así como las distintas poses sociales, el atrezzo, y el lenguaje que aparece en las obras. Es indispensable analizar la relación que guardan dichos objetos con la finalidad estética de la producción artística y con el papel del artista y del artesano.

La aproximación cultural, como se detallará en el siguiente apartado destinado a la metodología, es la que mejor encaja a la hora de conseguir nuestros objetivos.

El enfoque que el acercamiento cultural facilita para la consecución de los objetivos, generales y específicos, es cercano al de Jules David Prown, por coincidir con éste en su afirmación:

Material culture as a study is based upon the obvious fact that the existence of a man-made object is concrete evidence of the presence of a human intelligence operating at the time of fabrication. The underlying premise is that objects made or modified by man reflect, consciously or unconsciously, directly or indirectly, the beliefs of the larger society to which they belonged. The term *material culture* thus refers quite directly and efficiently, if not elegantly, both to the subject matter of the study, *material*, and its purpose, the understanding of culture. (*Art as Evidence*, 70)

Esta tesis vendrá a completar los numerosos estudios existentes que se han llevado a cabo sobre Wilde, ya que se redefinirá la identidad del escritor bajo un nuevo enfoque que le sitúa como artista-artesano. Actualmente no existe una recepción contundente al respecto, y este estudio, tiene como objetivo aportar y definir esa visión que también forma parte del escritor. Por el contrario, no es el objeto de esta tesis desdeñar o contradecir de algún modo, otro tipo de recepciones, sino más bien completar y analizar una faceta de Wilde, que no ha sido todavía estudiada. Por otra parte, es necesario mostrar la (re)ubicación que se hace de los objetos, en nuevos contextos.

Establecer y alcanzar este objetivo específico es muy importante pues, a través de ese acondicionamiento en distintos entornos, se permitirá analizar las cuestiones artísticas que se ven en los ensayos de Wilde. Precisamente, esto forma parte del propósito del artista y del artesano, que consiste principalmente en tener la capacidad de crear esos contextos adecuados para que se dé el arte, sin importar ya demasiado si el objeto sigue siendo útil o no, sino solamente si es bello, o si mediante su utilización y contextualización, se consigue que el arte se desvincule de la aparatología social² y permanezca sólo en la esfera de una filosofía artística.

Esta idea de acondicionar al arte en un contexto apropiado se verá recogida, en un primer momento, en *Art and the Handicraftsman* así como en otros ensayos, y después, en *The Soul of Man*. Se empezará a analizar estos ensayos principalmente con la intención de encontrar en ellos el concepto de artesano y artista. Wilde, los llevará a la práctica a través de su variada creación artístico-literaria. La aportación que supone el hecho de facilitar el contexto adecuado al ámbito artístico en una producción artística-literaria,

² No es necesario abundar en el hecho constatable que evidencia que en el siglo XX, el arte se ve *politizado*. (Cf.: Ezra Pound, Marinetti, etc.).

supone mostrar un punto de vista novedoso para su recepción crítica, ya que además nos permite observar a Wilde como ese artesano –al que alude constantemente en estos ensayos– que ha de ser legitimado, no solamente en el momento de la propia creación artística, sino en el acto de abanderarse a sí mismo como representante del individualismo del hombre, casi como un mártir, que se sacrifica por sus congéneres, y se consume en ese mismo acto. Asociar al artesano con la idea de la obtención del individualismo es un objetivo secundario que se llevará a cabo en esta investigación. El individualismo y la reivindicación del mismo es algo necesario para desvincular al arte de la intoxicación perjudicial y negativa que ejerce sobre éste cualquier forma de gobierno. Esta recepción admite que Wilde es mucho más de lo que se ha aseverado hasta el momento y contempla, y por ello completa, la visión del mismo bajo sus mismas propuestas. Esta recepción asume que Wilde no es solamente un escritor que asoma peligrosamente su vida en sus obras, o que refleja su homosexualidad por doquier –como se afirma de *The Picture of Dorian Gray* sobre todo–, o que abuse de su ironía en sus textos. En relación a su única novela, tampoco repite las teorías que ven a la misma como una versión más del mito fáustico,³ sino que establece que se trata más bien del cumplimiento de los preceptos estéticos que, insistentemente, ha venido reivindicando en sus ensayos. Tal y como Barbara T. Gates pone de manifiesto en *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*, “[t]he fantasy of Dorian Gray’s portrait is not a Faustian story of a hero giving up life for knowledge, but a black fairy tale in which a spoiled boy gets his one wish —

³ Las alusiones al mito de fausto y a la necesidad por parte del hombre de vivir libre y eternamente joven son temas que fueron una constante en el Romanticismo o el Gótico literario inglés, contando con autores como R.L. Stevenson y su *The strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, o en Norteamérica con Edgar Allan Poe, o el alemán Johan Wolfgang von Goethe entre otros. Muchos han sido también los estudiosos que no han querido pasar por alto esta información, como por ejemplo Peter Funke en su libro *Oscar Wilde*, o Sagrario Aznar, la cual ha expresado al respecto que “el motivo del hombre de las dos caras había sido uno de los favoritos del Romanticismo tardío, y la trama del pacto con el diablo apareció también en novelas como el *Fausto* de Goethe o *Piel de zapa* de Balzac, [pero] la fábula de Wilde es, en gran medida, original” (Aznar 435), despejando además ya de paso las sospechas de plagio que siempre ha sobrevolado en algunas de las obras de Wilde. Asimismo, muchos han sido también los estudios llevados a cabo a través de los cuales se ha intentado dilucidar cuánto del *Fausto* de Goethe tiene *The Picture of Dorian Gray* de Wilde, o qué semejanzas o diferencias del mito se pueden apreciar en la última, en comparación con la primera. Tal y como se puede apreciar en esta cita de Natalia González de la Llana Fernández: “Si Fausto busca en el conocimiento la solución al conflicto de la existencia, en *El retrato de Dorian Gray* observamos también una lucha contra el tiempo, pero, en esta ocasión, a través de la búsqueda de la eterna juventud, de la belleza imperecedera” (25). No obstante, esta aclaración solo viene a hacer hincapié en el hecho de que, efectivamente, existen numerosas investigaciones e hipótesis al respecto y por ello mismo es importante mencionarlo pero, concretamente en nuestro estudio, se priorizará el aspecto que está relacionado con la figura del artesano y sus implicaciones estéticas, así como las connotaciones que aportan a la obra la instrumentalización y mediación de los objetos en la misma.

endless youthfulness and sensuality — and becomes a suicide because he cannot handle its implications” (124).

Wilde no gustaba de los objetos producidos en una cadena de montaje, era partidario de la creación artística y bella, que parte de las manos de un artesano, y que está unido en el proceso, a la inteligencia que aporta el artista. No obstante, Wilde no estaba ni mucho menos en contra del progreso ni de la tecnología, sino en contra de la ‘fealdad’ (*ugliness*), en un sentido amplio de la palabra, y se mostraba convencido de la incapacidad de producir belleza en un proceso de montaje que se repite hasta el infinito. En definitiva, de las formas de producción artísticas mecanicistas. Wilde no encontraba belleza en la máquina, por la amenaza que ésta representaba, en cuanto a la preservación del individualismo del hombre.⁴

1.3. Metodología

El análisis cultural

Tal y como se ha referenciado en el anterior apartado, la propuesta de análisis cultural con la que se ha llevado a cabo el análisis de los objetos es cercana a la metodología de Jules D. Prown.

Según las palabras de Jules David Prown en su *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture* de 1982, los objetos creados, a los que él denomina como “artifacts”, existen porque son el resultado de unas causas determinadas:

Artifacts, like other historical events, do not just happen; they are just the results of causes. There are reasons why an object comes into existence in a particular configuration, is decorated with particular motifs, is made of particular materials and has a particular color and texture. (3)

Precisamente, para nuestro análisis de los objetos, se tendrán en cuenta los enfoques culturales previos en los que se podrá descifrar qué connotaciones encierran y qué

⁴ Cf.: En esta cita, se puede ver cómo para Wilde la tecnología es necesaria: “Do you think, for instance, that we object to machinery? I tell you we reverence it; we reverence it when it does its proper work, when it relieves man from ignoble and soulless labour, not when it seeks to do that which is valuable only when wrought by the hands and hearts of men” (*Art and the Handicraftsman*, 88). No obstante, volverá a ser recogida en el capítulo 2, apartado 2.2, de forma expresa.

clasificación puede ser efectiva a este propósito cuando se trata de textos literarios. Este estudio se centrará a continuación en los objetos y en su significación, ya que no se puede eludir en la propuesta de análisis de los mismos. Prown ofreció una propuesta de modelo de análisis que consta de tres etapas en las que se exponen los valores (*values*), las cualidades (*attitudes*) y las ideas concebidas con respecto de esos objetos que los usuarios de los mismos les confieren (*ideas and consumptions*). Si se atiende al primer orden de su clasificación de análisis, vemos que consiste en un *substantial analysis* a través de la observación meticulosa y de la descripción física del objeto; se centra en el contenido y también en el sujeto que lo ostenta y que es descrito en una obra literaria. También alude, lógicamente, en este primer estadio de clasificación y análisis a la forma. Prown apela a la *deduction* en su segundo estadio, a través de la cual propone establecer qué relación existe entre el objeto y el observador, reclamando una *sensory engagement* o *intellectual engagement* entre el usuario o el propio creador (*user or maker*), y la *emotional response* que se genera en el observador (*viewer*) (Prown 8-9). El último estadio, Prown lo reserva para lo que él denomina como *speculation*, que será dónde finalmente se esbozarán las conclusiones extraídas del análisis del objeto en cuestión. Este último estadio es similar al de otro estudioso que anteriormente a Prown también ya había hecho hincapié en la necesidad que existe de elaborar una clasificación para el análisis de los objetos a través de una aproximación cultural. Se trata del *Cultural Analysis* de E. McClung Fleming en su *Artifact and Study: A Proposed Model* de 1973.

En la propuesta de análisis de Fleming encontramos que ya incorporó algunos de los estándares y significaciones, que se desprenden del entendimiento de un objeto desde lo que atañe a una metodología cultural, y que, por otra parte, aún hoy siguen estando vigentes en cierto modo. Para Fleming, el primer estadio de análisis consistiría en identificar las propiedades inherentes al objeto entre las que se encuentra su historia, la composición del material, su forma de construirse, el diseño y las funciones “*intentional or unintentional*” de dicho objeto. A continuación, Fleming propone aplicar “*four operations*” al objeto. El primero sería la identificación donde el objetivo consiste en ofrecer “accurate information about the five properties of the artifact. This information must obviously be based on authentication... [Often] this information must be hunted out” (Fleming 167). El segundo estadio sería la evaluación de esas propiedades, que pueden ser obtenidas a través de la comparación con otros objetos similares. A continuación, veríamos su *cultural analysis*, donde se examina el objeto y su acometido

dentro del escenario cultural para, finalmente, hacer una interpretación del objeto dentro de su contexto más general. Fleming determina que este último procedimiento, “focuses on the relations between some fact learned about the artefact and some key aspect of our current value system, and relation must be sufficiently intense or rich to have self-evident meaning, significance or relevance” (Fleming 172).

Hay ciertos aspectos que nos interesan de forma más concreta de estos dos estudiosos, y que están relacionados con sus propuestas de análisis de los objetos. Por ejemplo, nos interesa particularmente el hecho de que Prown⁵ “also proposes a particular methodology based on the proposition that artifacts are primary data for the study of material culture, and, therefore, they can be used actively as evidence rather than passively as illustrations” (Prown 2). No obstante, nuestra propuesta de análisis de los objetos aporta datos de los mismos en relación a las significaciones que estos evocaban entonces, o incluso ahora, además de recoger la necesidad expresada por ambos estudiosos con respecto de hacer notar cuál es la función de ese objeto en un determinado contexto, que, tal y como señaló Prown, “the most comprising mode of classification is by function⁶” (Prown 4).

En nuestra propuesta de análisis se plantea una diferencia con respecto a la clasificación que determinan Prown y Fleming en su metodología. En nuestro análisis, se atenderá a los matices que, sobre todo, atienden a la identidad de Wilde como artesano, así como las connotaciones que estos guardan en sí, y a la relación que estos guardan con el conjunto de la obra. No obstante, no pretendemos hacer un análisis con un enfoque historicista o del tipo arqueológico-textual, que ubique o analice estos objetos, con la finalidad de clarificar qué uso se les daba entonces, sólo pretendemos establecer el denominador común que existe entre estos objetos y desentrañar, a través del uso que se hace de los mismos, el papel que aquí nos atañe con respecto de Oscar Wilde, que es su labor de artesano en sus obras y el modo que tiene para conseguirlo. Además, se pondrá

⁵ “There are material culture studies that do not require object analysis, in part because they address questions posed by the very existence of artifacts... that lead directly to the consideration of external evidence. This is particularly true of socio-economic studies that deal with artifacts abstractly, often statistically to address issues of class, patronage, patterns of usage, ...” (Prown 2).

⁶ “The following list is arranged in a sequence of categories that progresses from the more decorative to the more utilitarian.

1. Art (paintings, drawings, paints, sculpture, photography).

2. Diversions (books, toys, games, meals, theatrical performances).

3. Adornment (jewelry, clothing, hair styles, cosmetics, tattooing, other alterations of the body).

4. Modifications of the landscape (architecture, town planning, agriculture, mining).

5. Applied Arts (furniture, furnishings, receptacles).

6 “Devices (machines, vehicles, scientific instruments, musical instruments, implements)”. (Prown 4)

especial interés –tal y como se verá con más detalle en el siguiente capítulo– en aquellos matices que ocultan o muestran al lector.

Por estas cuestiones, el estudio cultural es una metodología legítima, ya que se adscribe perfectamente al tipo de análisis que se quiere llevar a cabo de las obras de Wilde, y nos permite retomar todo lo que él en su momento observó, seleccionó y recogió, como elementos importantes que debían tomar partido en sus obras porque, por otra parte, eran piezas perfectamente reconocibles a sus contemporáneos por pertenecer éstos al ámbito de la cotidianidad. A través del estudio cultural se verá la función que acometen estos objetos, modas o poses de ese momento en los textos para dar un sentido pleno a la identidad del Wilde artesano, porque, precisamente en la elección que él hizo de ciertos objetos y elementos de su época (dejando de lado otros), se ven las posibles significaciones o mecanismos de ocultación que se analizarán a lo largo de los sucesivos capítulos. Éstas son, *grosso modo*, las ventajas que nos ofrece el analizar las obras desde un punto de vista cultural. Pero, como en todo análisis, siempre puede haber imprecisiones, que son a veces difíciles de solventar. Las desventajas de un estudio cultural, tal y como señaló Arthur Asa Berger en su libro *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts* (1995), son básicamente que siempre que se realiza dicho estudio hay que ser meticuloso y no confundirlo con una aproximación historicista, ya que éste se hace desde nuestra época, y siempre implica una interpretación de cómo pudieron haber sido los hechos. Por tanto, este hecho nos hace ser conscientes de las limitaciones de la misma, en caso de no llevarse a cabo con extremo rigor.

Cultural criticism is, I suggest, a multidisciplinary, interdisciplinary, pandisciplinary or metadisciplinary undertaking, and cultural critics come from, and use ideas from, a variety of disciplines. Cultural criticism can involve literary and aesthetic theory and criticism, philosophical thought, media analysis, popular cultural criticism, interpretive theories and disciplines (semiotics, psychoanalytic theory, Marxist theory, sociological and anthropological theory, and so on), communication studies, mass media research, and various others means of making sense of contemporary (and not so contemporary) culture and society. The term *cultural studies* is not new; in 1971, the Centre of Contemporary Studies at the University of Birmingham, started publishing a journal, *Working Papers in Cultural Studies*, which dealt with media, popular culture, subcultures, ideological matters, literature, semiotics, gender-related issues, social movements, everyday life and a variety of other topics. ... Cultural critics don't just criticize out of the blue. They always have some connection to some group or discipline: feminists, Marxists, Freudians, Jungians, conservatives, gays and lesbians, ... is always grounded in some perspective to things that the critic believes best explains things. (2-3)

Otro hecho al que se ha prestado especial atención recae en la vida del propio autor. Se ha intentado no contaminar el análisis de las obras con datos gratuitos de carácter biográfico, ya que, por un lado, Wilde elige precisamente ocultarse y, por otro lado, tampoco resulta efectivo para la compleción identitaria como artesano. Un estudio de sus obras a través de los datos biográficos del autor, supondría una visión demasiado subjetiva de dichas obras y nunca revertiría en un estudio en profundidad que aportase el rigor suficiente como para configurar a Wilde como artesano.

Aún con todo, y teniendo en cuenta que en el caso de Oscar Wilde, su propia forma de vivir su vida y su propia persona, también sirvieron de lienzo en cierto modo para conformar al artista, al dandy –si se prefiere–, no se pueden obviar ciertos datos que, además, no se pueden desvincular del resultado obtenido en sus creaciones.

Capítulo 2. Oscar Wilde el artesano

2.1. El artesano como identidad artística

A través de varios de los ensayos de Oscar Wilde, pertenecientes en su mayoría a su etapa de conferencias por Estados Unidos, Canadá e Inglaterra, se contextualizará y connotará el concepto de artesano, entendido éste como el fruto de un conjunto de influencias reaccionarias en contra de la industrialización.

Los ensayos en los cuales nos hemos centrado para legitimar la identidad de Oscar Wilde como artesano en un primer momento, y conjugarla con el concepto de artista (así como con otras identidades que conforman al escritor), son principalmente *Art and the Handicraftsman*, *The Soul of Man under Socialism*, y *The Decay of Lying*. No obstante, no han sido los únicos que han intervenido en el análisis, pues también se ha recurrido a otros de sus ensayos en distintos capítulos de la tesis. Estos tres ensayos son el marco teórico que explica la visión estética que Wilde propone para con el arte, pero también suponen un compendio filosófico que conformará esta identidad de artesano, y que se verá reflejada en sus obras —en mayor o menor medida.

El modo en que el artesano empasta con el artista genera una obra artística de calidad que se manifestará contraria y, tal y como Wilde propone en estos ensayos, se antepondrá a la rigidez de unas normas imperantes que sometían el individualismo del ser a la voluntad del sistema. Asimismo, defenderá una supremacía artística que se mostrará totalmente ajena y de una forma autónoma, frente a dicha sociedad coartadora de las libertades individuales y que, poco a poco, empieza a segregar en una suerte de distintos y nuevos modelos de estamentos, que han surgido *en serie*, fruto de esa industrialización, que, en lugar de traer consigo un avance del individuo, justamente ha generado fuertes diferencias sociales y normas que impiden el avance del individualismo. La única pose que se empezó a mostrar como válida se ve mediante la proliferación de numerosos tipos de socialismos que irán evolucionando (sobre todo de forma teórica) hacia una filosofía que se contempla como último reducto salvable de toda la humanidad, que ya sucumbe ante la máquina y la alienación de la misma en el arte. Así, proliferarán también numerosas hermandades y movimientos artísticos, que pondrán sus esfuerzos, unos en paliar las diferencias sociales, y otros en preservar el ámbito artístico de la industria. La respuesta la encontraron muchos de estos pensadores en la artesanía, como una forma

cualitativa y capaz de mantener al margen al monstruo industrializador. Wilde, al que sabemos bebedor de las diversas fuentes y movimientos del momento en su influenciada etapa en Oxford, ve en esta teoría una especie de diamante en bruto que ha de pulir y con el que ha de jugar y experimentar hasta lograr el éxito de la misma en el ámbito artístico literario. Para Wilde, el artesano, tal y como se podrá apreciar en este capítulo, es el mediador perfecto entre la obra como producto y el artista como ‘fachada’ o máscara que ostentará la imagen del mismo. El artesano es el responsable de contextualizar y ordenar el caos industrial de las reproducciones en masa en un producto que, si bien se realiza en serie y es susceptible de ser reproducido, –el libro, la literatura en general–, le confiere una seña individual bajo la etiqueta de producto artesanal, en donde nada se deja al azar, y en donde los objetos que participan de ello conceden el carácter de *edición limitada* al producto creado. Así, la estrecha comunión del mismo con el artista desplaza la ya trasnochada imagen del *genio* del romanticismo, pues se ha demostrado que la ostentación de poderío del mismo no es tal. Surge así el nuevo *genio*, el artista –el artesano– pues no puede haber artista que se precie y que consiga una verdadera pieza artística, sin que nazca del artesano, y de igual modo tampoco se consigue el objetivo, si el artesano, en su producción carece del artista en calidad de ingeniero exquisito en el proceso. De hecho, la imagen que también se asocia a Wilde, la del *dandy*, puede ser entendida bajo el punto de vista de la política y ver entonces en éste una pose reivindicativa ante la sociedad, alejada de la idea de decadencia e inacción que se suele establecer con el mismo. El *dandy* es una construcción que, paradójicamente, subvierte los cánones de la sociedad y que sorteas las cuestiones morales a través de su pose de absoluta auto-indulgencia e inmovilismo. Wilde aseveró que es precisamente en el estilo de las cuestiones que carecen de importancia, donde reside la parte esencial del arte en relación con la sociedad, de igual modo que ha de serlo en las cuestiones relevantes, siguiendo su carácter paradójico: “[i]n all unimportant matters, style, not sincerity, is the essential. In all important matters, style, not sincerity, is the essential” (*Complete Works*, 1244).

A través de los distintos objetos que aparecen en sus obras y que, según avanza en su carrera como escritor, se alcanza al mismo tiempo la maestría del uso de los mismos, Wilde genera una serie de significaciones y nuevos contextos que tienen como base la idea del artista como artesano en un primer estadio. Basándonos en las teorías que Theodor Adorno defendió en sus distintas teorías del conocimiento y de la sociedad, se puede ver cómo a través del conocimiento del objeto en sí se puede intervenir en los demás objetos

del mundo y, para que todo ello llegue a buen puerto, se ha de conocer muy bien el estado de los mismos en el mundo. Es decir, para alcanzar una perfección a través del conocimiento en la sociedad, hay que observar los objetos que transitan en la misma, para así ser capaz de generar un nuevo conocimiento a través del uso de los mismos. Esta premisa está en la base de lo que Wilde acabará perfeccionando en su última etapa de producción literaria, el teatro. Además, está unido a la idea de someter a las masas a través de la educación y de la (re)organización de los distintos objetos y contextos o, tal y como Wilde lo denominó, a través de la función que destina a la artesanía como solución a los problemas de índole político, social y filosófico que la industrialización y todo lo que ésta mueve está generando al individuo y a la sociedad. La idea de la educación está en la base del lema principal por el cual se regían las distintas agrupaciones y ligas socialistas que surgían entonces: “educate, agitate, organise” (Archer, Margaret 497). No en vano, tal y como señalan Peter Faulkner y Richard Ellmann en sus respectivas biografías sobre el escritor, Wilde se relacionó con los pensadores de estos círculos y se nutrió de esas ideas que nacían en todos esos grupos para imprimirles su propio carácter y aplicarlas a sus obras.

Adorno señalará la importancia que reside en la interrelación entre el conocimiento y la nación, como una unión que es totalmente fundamental y que es, en un plano superior, la relación existente, por tanto, entre objeto y sujeto. Dicha relación objeto-sujeto, se regula por el concepto de la racionalidad instrumental, que es una modalidad del pensamiento conceptual, el cual surge de la convergencia entre la razón propiamente instrumental y la racionalidad formal. Ésta, a su vez, está orientada a la producción de sistemas unitarios sin contradicción de acción, explicación y conocimiento. En estos sistemas prima la unanimidad frente al pluralismo; o tal y como Wilde veía en aquel entonces, la sociedad entendida como sistema plural ha de dar más importancia al individuo y a su individualismo, que a las masas. Adorno se interesa precisamente en el conocimiento que se puede obtener de aquello que resulta y está oculto de todas aquellas formas que son distintas de lo que es idéntico, de lo no-idéntico, de aquello que escapa al pensamiento racional y que constantemente quiere ordenar la multiplicidad de la experiencia obtenida a través de la realidad. Precisamente este pensamiento se alimenta, según Adorno, de la paradoja. Como es harto sabido, esta fórmula lingüística es la preferida por Wilde para destacar la importancia del individuo por encima de la sociedad, y es el objeto el que, precisamente, apoyará esta contienda. Según Adorno, las

mediaciones conceptuales, junto con la realidad material, permite que se establezca una reflexión sobre las condiciones históricas y sociales, a través de la cual, el sujeto se relaciona con el objeto, y toda reflexión sobre estos condicionantes sociales supone una forma de conocimiento. Es decir, el objeto en relación con el sujeto genera el conocimiento de la sociedad que le rodea, por tanto, hay una especie de responsabilidad repartida entre ambos a la hora de definir una sociedad en concreto. Así, si la correspondencia del sujeto se establece con objetos que, en el caso de Wilde, son industriales, la sociedad y el conocimiento que revertirá de dicha unión será orientada más hacia la pluralidad de la que hablaba Adorno y no hacia el individualismo que defiende Wilde. Por ello, para evitar este desequilibrio, el conocimiento que se ha de construir en una sociedad que priorice al individuo ha de partir de la observación y organización de los mismos. Wilde, y los demás pensadores que se subscribían a la idea del individuo por encima de la máquina y de la artesanía como arma para conseguirlo, en definitiva están reivindicando una defensa de los objetos artesanales que han de tejer el conocimiento que preservará la esencia del individualismo frente a las masas.

2.2. *Art and the Handicraftsman*

Art and the Handicraftsman es el título con el que se conoce una de las conferencias que Oscar Wilde dio durante su tour por Estados Unidos, en concreto en Filadelfia en 1882. En esta conferencia Oscar Wilde debate sobre las condiciones que han de ser propicias para que se dé el arte, así como aquellas obras que no desembocarán jamás en tal consideración. También señalará que el *artista* y el *artesano* deben coincidir en la misma persona para que se cumpla este propósito de crear una sociedad más justa a través del arte. Para matizar todo ello, comienza planteando si existe en realidad una oposición o dicotomía entre las formas de producción en general –no solo artística–, que se consideran *útiles* y entre aquellas que son *bellas*. Wilde afirma con contundencia que no existe dicha antonomasia entre *useful* y *beauty* sino entre *beauty* –belleza– y *ugliness* –fealdad– ya que, según él, la *utilidad* va a estar siempre en todos los casos *del lado de la belleza*.

People often talk as if there was an opposition between what is beautiful and what is useful. There is no opposition to beauty except ugliness: all things are either beautiful or ugly, and utility will be always on the side of the beautiful thing. (*Art and the Handicraftsman*, 87)

Desde el inicio de su conferencia deja claro y afirma que un trabajador no podrá, por lo tanto, arreglar, decorar o embellecer en ningún caso un trabajo malo, así como, por el contrario, tampoco se podrán tener artesanos y obreros brillantes en un entorno donde se les dé como materia prima con la que trabajar, o como contexto donde llevar a cabo sus tareas, unos diseños o producciones feos o malos. Por lo tanto, la idea de buen artesano o buen trabajador se da estrechamente la mano y está indisolublemente influenciada por la producción y el contexto en el que éstos desarrollen sus creaciones, entendiéndose por artesano o trabajador aquellos que estén relacionados en principio con cualquier oficio; así como por un contexto bello para la producción bella, cualquier entorno de trabajo:

No workman will beautifully decorate bad work, nor can you possibly get good handicraftsmen or workmen without having beautiful designs. ... [T]he minute you have noble and beautiful designs, then you get men of power and intellect and feeling to work for you. (87)

Si a un artesano o trabajador se le proporcionasen estas condiciones contextuales ideales se obtendrían entonces *personas que no solo trabajarán con sus manos sino con sus corazones*. Es decir, de estos dos primeros párrafos podemos interpretar entonces que las condiciones de trabajo que se daban en aquella época a los artesanos u obreros, no eran las apropiadas para obtener un producto que fuese *bello* y por lo tanto *útil*, según las afirmaciones del propio escritor. Asimismo, podemos intuir una crítica soterrada a los métodos de trabajo propios de la industrialización, que solamente proporcionará trabajadores y productos feos, y por lo tanto ‘inútiles’; siguiendo la afirmación anterior del propio Wilde por la que un producto *bello* es *útil*, entonces *feo* podríamos inferir que es ‘inútil’. El hecho de cambiar estas condiciones resultará en un cambio en el que el producto y su creador dejarán huella de su identidad y de su alma en dicho producto, haciéndolo por tanto único y admirable en el sentido literal de esta palabra.

By having good designs you have workmen who work not merely with their hands but with their hearts and heads too; otherwise you will get merely the fool or the loafer to work for you. (87)

Aparentemente, de esta forma, o mejor dicho, con estas bases, todos ganan; el artesano, el propietario de la fábrica, el objeto producido e incluso aquél que lo contemple o adquiera: “[B]ecause beautiful decoration is always an expression of the use you put a thing to and the value placed on it” (87).

Parece ser que ésta es la fórmula que propone Oscar Wilde para obtener resultados satisfactorios y *útiles* en cualquier oficio, pero sobre todo desde el punto de vista que concierne al arte, pues como veremos a continuación, sus afirmaciones son ostensiblemente extensibles al arte, o mejor dicho, a la producción del arte. No olvidemos que en el siglo XIX se desarrollaron diversas teorías e incluso se produjeron numerosos manifiestos sobre las consecuencias en el plano socio-político principalmente –pero también en el filosófico-artístico y literario– que la industrialización estaba acarreado. Por lo tanto, no es de extrañar que entre los distintos puntos de vista o las diversas corrientes existentes, Oscar Wilde se posicionará en el plano en el que él podría aportar una visión conciliadora, que es desde el plano artístico, donde también se ve su reacción a toda la producción frenética y en masa que salía de las fábricas. El punto de su discurso en el que nos encontramos en este momento deja entrever ya lo que posteriormente será una especie de leit-motiv tanto en sus obras como en sus ensayos sobre arte. Se trata de la identidad del individuo en el proceso de producción, es decir, el artesano de cualquier oficio necesita de estas condiciones que está planteando para dejar en el producto su huella o, como él afirma, *su corazón y su cabeza*. No es gratuito que se detenga a explicar con detalle el entorno y el contexto ideal para que esto suceda, ya que la industrialización estaba provocando que los objetos producidos en masa en las fábricas careciesen de personalidad, de identidad y, como él sostiene, *de alma*. El hecho de que el artesano e incluso el objeto que éste produce no pierdan la *identidad* está estrechamente ligado a su proclama por el individualismo del hombre que, no obstante, más tarde matizará en otras obras y ensayos como *The Soul of Man under Socialism* y en *De Profundis*. Entonces los objetos producidos bajo las directrices que contemplan en todos los aspectos la belleza, la utilidad, tienen identidad, y la confieren a través de la realización del individuo frente a las masas. A la hora de realizar estas afirmaciones, Oscar Wilde trasluce influencias de la hermandad conocida como *The Pre-Raphaelite Brotherhood*. Dicha hermandad destacó principalmente en el ámbito pictórico, pero sus preceptos –claros y delimitados– señalan y denuncian la necesidad de buscar la esencia de la creación artística pictórica a través de la cual adquieren un compromiso con la sociedad de su tiempo. Por lo tanto, el arte se ve dotado de una función social capaz de restituir un orden más justo. Los Prerrafaelistas –*Pre-Raphaelite Brotherhood*– fueron movidos por ese compromiso de intentar despertar a las conciencias –que se vio tanto en sus vidas como en sus creaciones– y ponen de manifiesto las carencias que la moralidad imperante, junto con las injusticias y las diferencias de los avances de la industrialización del momento, trajo consigo. Para

ello, buscaron en el pasado, en concreto en aquellos artistas que produjeron sus obras antes del pintor italiano Rafael, ya que consideraban que hasta él, las obras se producían sin la presión que confieren las escuelas academicistas. También pusieron su mirada nostálgica en el artesanado propio de los gremios de la edad media, en los trabajos manuales –en esos que eran hechos a mano por los artesanos– ya que esto les reafirmaba en su postura contraria a las formas de reproducibilidad de su época; y de igual modo, también recuperar la naturaleza, por su belleza y por todo lo que ésta, de forma metafórica, ha aportado siempre al *artista*. En pocas palabras, se puede decir de esta hermandad que buscaban en el pasado la fuente de recursos que les haría concienciar a la sociedad contemporánea con la intención de hacerlo extensible a un futuro, que, sin duda alguna, creían debía ser mejor que lo que estaban viviendo entonces. A través de sus creaciones –pictóricas en un primer momento, y literarias o incluso de otra índole *a posteriori*, como el diseño o la arquitectura– trataban de regenerar y de desvincularse de todo aquello que sirva al mercantilismo (es decir, a lo *feo*, tal y como ellos mismos también denominan), o al academicismo oficial, o incluso a la moralidad impuesta por el Imperio. Se ve así una disociación del arte que producían con respecto a la realidad del momento. En las palabras de William Morris –uno de los artistas más destacables dentro de la hermandad Prerrafaelista, y del movimiento que se dio a conocer como *Arts and Crafts*– extraídas de su libro *The Beauty of Life* (1880), podemos ver en resumidas cuentas cuál es el ideal por el que se rige el movimiento, ya que recoge la necesidad de que todas las capas de la sociedad, incluso en su ámbitos más cotidianos o domésticos, deben tener en sus casas nada que no sea útil o bello. Para este movimiento es muy importante respetar cuatro máximas: simplicidad, esplendor, naturaleza y color-textura. Dichas máximas se deben seguir para conseguir que la creación se centre más en la finalidad, atendiendo también a la utilidad que de por sí ya se le presupone a un objeto bello. La razón por la que nos hemos detenido a introducir esta matización no es gratuita, ya que justifica las fuentes de las cuales Oscar Wilde bebe, se nutre y proclama en su discurso. Es más, cuando anteriormente con respecto a la hermandad Prerrafaelista, se ha mencionado el hecho de que sus preceptos tenían como finalidad alejarse de aquello que estuviese contaminado por el mercantilismo (lo *feo*), sobre todo en el ámbito artístico se nos muestra, sin embargo, cómo Wilde aporta en referencia a este punto su propia visión en el texto que nos ocupa, *Art and the Handicraftsman* (1883). Así, para Wilde el arte no representa un ente que está opuesto de forma unívoca al espíritu comercial que las creaciones pueden generar, ya que, según sus propias palabras, las ciudades más bellas [o

las construcciones arquitectónicas más reverenciadas] fueron creadas gracias también al comercio:

Do not think that the commercial spirit which is the basis of your life and cities here is opposed to art. Who built the beautiful cities of the world but commercial men and commercial men only? Genoa built by its traders, Florence by its bankers, and Venice, most lovely of all, by its noble and honest merchants. (87)

Sin embargo, a continuación, matiza cuál es el tipo de arte que se debe a llevar a cabo, en concreto en Estados Unidos, –país donde en esos momentos está dando esta conferencia– y en líneas generales, en cualquier lugar, ya que el arte que debe ser creado en cualquier parte solo debe atender a todo aquello que le rodea:

‘The circumstances with which you must surround your workmen are those’ of modern American life, ‘because the designs you have now to ask for from your workmen are such as will make modern’ American ‘life beautiful’. (88)

Tampoco debe *copiar* lo que ya tiene el reconocimiento de arte o mirar atrás al pasado para *copiarlo y traerlo tal cual en el presente*. De este modo, el arte podrá satisfacer las necesidades al servicio de la sociedad del XIX:

I do not wish you, remember, ‘to build a new Pisa,’ nor to bring ‘the life or the decorations of the thirteenth century back again.’... The art we want is the art based on all the inventions of modern civilisation, and to suit all the needs of nineteenth-century life. (88)

Entonces, ¿qué ocurre con toda la aparatología y toda la maquinaria de las fábricas del momento; con todos esos avances tecnológicos (o de otra índole); con toda esa industrialización; cómo se encaja todo ello con el ideal excelso de *belleza*, que se busca porque se intuye y se presenta como única forma lícita que producirá la oportunidad de zafarse de todo lo anterior, y que, por otra parte, junto con la reivindicación del trabajo manual y artesanal, supone otro de los grandes conceptos a debate del momento, como bien refleja este texto? Para encajar, contextualizar y desentrañar por fin la respuesta a esta pregunta surgida del ensayo que nos ocupa, hay que sumergirse de forma irremisible, y aunque solo sea por unos instantes, en uno de los apartados de los *Manuscritos* de Carl Marx de 1848 sobre *La propiedad privada y el Comunismo*. Éste brindará la clave que simplemente hará comprender mejor qué función debían tener todos estos avances y cómo se reconciliaban con la filosofía de la estética y la sociedad. Marx considera que el momento histórico en el que vive se dan las divisiones de la *propiedad privada*, la *producción* y la *división del trabajo* y, además de estas divisiones, distingue dos tipos de

sociedad: *la burguesía* y el *proletariado*. Bien, pues en este apartado que ya hemos mencionado anteriormente, Marx se da cuenta ya de la división que existe entre una necesidad artística y lo que él da a llamar como *las necesidades brutas*, es decir, todo tipo de maquinaria, producción o incluso necesidades creadas artificialmente en el consumidor a favor de contribuir a incrementar el capital y producir de forma más rápida. Este contexto, según C. Marx, *aliena* la sociedad con respecto a otras realidades. Para Wilde, este contexto industrial (sobre el cual insistirá de nuevo más tarde), unido a la forma de anunciar los productos que surgen de ella, suponen el empeoramiento global de la sociedad en la cual se ha de desarrollar el verdadero espíritu del arte. De hecho, la solución que propone para que esto no suceda, para que la publicidad no ocupe y por tanto afee los espacios disponibles para que se produzca el arte, pasa simplemente por la creación e instalación en cada población, pequeño pueblo o ciudad, de *nobles* edificios que sean destinados a ser *escuelas de diseño y de arte*, tal y como ya se hizo en la antigüedad:

Barren architecture, the vulgar and glaring advertisements that desecrate not merely your cities but every rock and river that I have seen yet in America –all this is not enough. A school of design we must have too in each city. It should be a stately and noble building, full of the best examples of the best art of the world. (89)

Este hecho de basarse y proporcionar un contexto idóneo para la producción artística, junto con todo lo que a un *artista* – y un *artesano*, ya que como analizaremos al final de este ensayo con más detalle, Wilde aúna a ambos en la misma persona, – debe concernir, hace que Wilde critique ferozmente lo que, en su opinión, no ofrece o facilita unas buenas condiciones para que se desarrolle el arte de forma apropiada.

Give then, as I said, to your workmen of to-day the bright and noble surroundings that you can yourself create. Stately and simple architecture for your cities, bright and simple dress for your men and women; those are the conditions of a real artistic movement. For the artist is not concerned primarily with any theory of life but with life itself, with the joy and loveliness that should come daily on eye and ear for a beautiful external world. (88)

Por otra parte, y retomando una vez más la figura de Marx, (con una matización que se ha de tener en cuenta *a priori*, y es que el ‘socialismo’ que en este manifiesto propugna Marx es el ‘socialismo empírico’ o comunismo, y que difiere del que se dio a conocer como ‘socialismo utópico’ del que también Wilde se nutre), éste, tal y como se aprecia en su Manifiesto, era consciente de que esta vorágine de producción no sólo afectaba a la sociedad en el sentido económico humano, sino que, además, contribuía a la disolución

progresiva de todo *lo estético* y, por ende, de la identidad cultural y artística de los miembros de una sociedad.⁷ Es decir, que *las necesidades brutas* contribuyen a que la sociedad pierda la capacidad de juicio sobre lo que es o no estético y, por tanto, generen necesidades e inquietudes por todo aquello que es *bruto* o, recuperando el vocablo que Oscar Wilde utiliza, retoma lo *feo –ugliness*. Además, el arte debe contribuir a admirar la belleza de la vida y a hacer desaparecer las diferencias sociales por las que generalmente el rico tiende a poseer más cosas bellas y el pobre no. Según Wilde, no queremos por tanto que el rico posea más objetos bellos, sino que el pobre sea capaz de producirlas, ya que es la única forma de que la pobreza de espíritu desaparezca:

We do not want the rich to possess more beautiful things but the poor to create more beautiful things; for ever man is poor who cannot create. Nor shall the art which you and I need be merely a purple robe woven by a slave and thrown over the whitened body of some leprous king to adorn or to conceal the sin of his luxury, but rather shall it be the noble and beautiful expression of a people's noble and beautiful life. Art shall be again the most glorious of all the chords through which the spirit of a great nation finds its noblest utterance. (91)

Explicado el contexto y la posible raíz de la encrucijada que se nos ha planteado una vez más en el texto, es cuando estaremos en condiciones de comprender de qué forma Oscar Wilde resuelve este conflicto sobrevenido por la utilización de toda esa maquinaria industrial. El lugar que ésta debe ocupar en la sociedad está estrechamente unido a la función estricta que ésta ha de desempeñar. Nunca las máquinas deberán usurpar la capacidad que un creador, un *artesano*, ostenta, pues es el que confiere a sus productos una identidad que facilitará el alcance del individualismo; la máquina más bien no debe sustituir o interponerse en esta realización, por el contrario, debe ayudar al hombre en todas aquellas tareas pesadas y, sin embargo, necesarias en una sociedad que avanza de forma vertiginosa. El artesano, y no la máquina, es el único con la capacidad de conferir a su producto de ese individualismo, de esa identidad, de esa belleza que lo desvincula de las cadenas de montaje alienantes y que, por ende, es el único que es capaz de crear verdadero *arte*, si se hace en el contexto apropiado.

⁷ Este presagio de pérdida de identidad cultural y artística pone de manifiesto lo que en realidad está sucediendo hoy día con la *globalización*, pues si bien facilita que la macro economía y las políticas económicas se puedan desarrollar de una forma más pragmática, han contribuido a la pérdida paulatina de identidades culturales sobre todo en los países del denominado 'primer mundo' y ha propiciado a su vez que esta nueva identidad global evidencie la brecha existente entre aquellos países subdesarrollados que no pueden alcanzar ese estatus de pseudo-confort que ostentan los anteriores.

Wilde afirma que la sociedad no debe tener nada que objetar ni que opinar en contra de las *máquinas*, sino que incluso se las debe *venerar* siempre y cuando éstas sirvan para que el hombre no realice trabajos *innobles*, pero nunca cuando intenten realizar la preciada labor artesanal de un producto que se hace a mano porque, entonces, es ahí cuando la *máquina* usurpa la identidad del producto, lo multiplica *ad infinitum* e incluso nos hace estar en la tesitura de cuestionar qué sigue siendo arte; por ejemplo, nos llegaríamos a plantear si un acervo de imágenes fotocopiadas o reproducidas, y colgadas en las paredes de varias casas con el cuadro de *Guernica* de Pablo Picasso, sigue siendo una *obra de arte*, o si solo el original, donde el artista ha plasmado con sus propias manos su arte,⁸ donde ha mezclado en la paleta cada una de las tonalidades que quería, lo es. Dejando a un lado estas disquisiciones, y retomando a Wilde y su texto, tal y como se venía diciendo, la *máquina* nunca debe ocupar el lugar de la producción manual y tampoco puede crear objetos *bellos*, del mismo modo que tampoco se le puede exigir al *obrero / artesano* que cree *belleza* en un entorno *feo, fabril*, rodeado de maquinaria y, donde además, se le esté pidiendo que *reproduzca* el arte de otras culturas o del pasado.

Do you think... that we object to machinery? I tell you we reverence it... when it does its proper work, when it relieves man from ignoble and soulless labour, not when it seeks to do that which is valuable only when wrought by the hands and hearts of men. Let us have no machine-made ornament at all; it is all bad and worthless and ugly. (88)

En definitiva, la forma en que Wilde reconcilia estos dos fenómenos es dando a cada uno su papel; además, nos *enseña* que el *artesano* es el que tiene la capacidad de igualar los contrastes y diferencias que se dan en la sociedad –no se puede olvidar que a diferencia de Marx y de su ‘socialismo empírico o comunismo’ que propugna una lucha más activa; Wilde, influenciado sobre todo por los Prerafaelistas, profesa en este ensayo, lo que se dio a conocer como ‘socialismo utópico’, con un tono despectivo por parte del propio Marx, (y al cual se adscribió su discípulo Engels)– o, en definitiva, en esencia, a un socialismo más teórico que práctico. Este socialismo utópico abogaba por estimular la necesidad de arte en la sociedad del momento y se le suponía ser la solución, una especie de tabla salvavidas, que resolvería las radicales diferencias sociales. Asimismo,

⁸ Éste es un tema de debate que a día de hoy todavía sigue sin solventarse convenientemente, y que no supone el eje central de esta tesis en estos momentos, aunque si bien, se ha de tener en cuenta para contextualizar bien la problemática al respecto del arte, que a día de hoy sigue siendo sometida a debate. Para reflexionar sobre ello de una forma más conveniente, aludiremos en los próximos capítulos a uno de los estudiosos claves, que más ha aportado al respecto de este debate; se trata de Walter Benjamin y su estudio sobre *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*.

en el ensayo, Wilde hace hincapié en que las condiciones para que se lleve a cabo toda esta labor del artesano –más tarde veremos como éste introduce ya, de la misma mano al *artesano* y al *artista* en una misma persona– han de darse en las mejores circunstancias posibles:

For, believe me, the conditions of art are much simpler than people imagine. For the noblest art one requires a clear healthy atmosphere, not polluted as the air of our English cities is by the smoke and grime and horridness which comes from open furnace and from factory chimney. (91)

Se debe ser minucioso a la hora de seguir con el análisis de *Art and the Handicraftsman*, pues en el mismo se contempla, por vez primera, la función social de la que se está dotando al *artesano*, así como del tipo de producción que éste aporta y de cómo la praxis del mismo debe ser llevada a cabo en un contexto adecuado. Todo ello aparece en confrontación con las funciones que han de tener las *máquinas* en la sociedad. Oscar Wilde recoge además en este ensayo varios ejemplos históricos que ilustrarán y educarán a su audiencia sobre aquello que es *bello*, que es *arte*, así como de todo aquello que no lo es. Wilde polemiza con las condiciones particulares y concretas, no sólo a rasgos generales, que se deben cumplir para tener un importante movimiento artístico en una sociedad que avanza inexorablemente hacia una supremacía de la máquina por encima del hombre y el arte; y concibe una capacidad regeneradora en el propio arte en sí como medio y fin en sí mismos, mostrando, sin duda alguna, unas aspiraciones muy ambiciosas de cara a la sociedad:

You must have strong, sane, healthy physique among your men and women. Sickly or idle or melancholy people do not do much in art. And lastly, you require a sense of individualism about each man and woman, for this is the essence of art - a desire on the part of man to express himself in the noblest way possible. (91)

Uno de los ejemplos que Wilde destaca, y que sirve para que entender cómo y cuál ha de ser un contexto artístico propicio, lo vemos en el del Rey de Francia Louis XIV. En este ejemplo paradigmático de contexto ideal se puede observar el punto de vista del escritor con respecto a cuál es incluso el mejor contexto, ya no físico o social, sino también político, para producir, crear, auténtico *arte*. Y desde luego, la monarquía no resulta ser un contexto apropiado:

But if you want to know what type of art the folly of kings will impose on a country look at the decorative art of France under the grand monarch, under Louis the Fourteenth; the gaudy gilt furniture writhing under a sense of its own horror and ugliness. ... Unreal and

monstrous art this, and fit only for such periwigged pomposities as the nobility of France at that time. (91)

Por tanto, la realeza no puede proporcionar nunca un buen contexto de producción artística, en lo que al plano político respecta; esa capacidad, según Wilde, la tiene *una* República, y entendemos entonces que cuando afirma que en Inglaterra en ese momento no existen las mejores condiciones para que se dé un movimiento artístico, lo que está queriendo criticar al mismo tiempo es el hecho de que el reinado de Victoria no supone un buen contexto político para que el arte florezca (independientemente del reinado, pero estrechamente unido a ello, tampoco ayuda el colonialismo, el imperialismo, etc.).

And this is the reason that the grandest art of the world always came from a republic: Athens, Venice, and Florence -there were no kings there and so their art was as noble and simple as sincere. (91)

Oscar Wilde también pone de manifiesto la idea de que el *artesano* y el *artista* deben coincidir en la misma persona. El hecho de despojar a uno de las características que la otra vertiente le aporta, y viceversa, no hace más que empobrecer el producto, y el ejemplo con el que respalda esta idea lo retomará del mundo clásico, de la antigua Grecia y Roma, así como de sus respectivas escuelas de arte, cuyos orígenes debían mucho, sin lugar a dudas, a la labor de los artesanos que fueron los verdaderos maestros que enseñaron a los artistas cómo tratar la piedra, u otras materias primas, con excelente y modesta precisión. Así las cosas, en plena revolución industrial, no es de extrañar que Wilde pretenda reivindicar la unión de ambas identidades, así como las cualidades de ambos, en el *artista* por excelencia, capaz de conseguir esa creación de *cosas bellas*.

Ours has been the first movement which has brought the handicraftsman and the artist together, for remember that by separating the one from the other you do ruin to both; you rob the one of all spiritual motive and all imaginative joy, you isolate the other from all real technical perfection. The two greatest schools of art in the world, the sculptor at Athens and the school of painting at Venice, had their origin entirely in a long succession of simple and earnest handicraftsmen. (92)

Wilde también menciona en su ensayo a figuras en las que apoya su ideario, entre los que destaca a John Ruskin, y los métodos técnicos de creación que éste proponía, o incluso a Ralph Waldo Emerson, con el que cierra su discurso remarcando una vez más todo lo que es *inútil* para la sociedad, y cómo el trabajo manual es la base para la cultura y la sociedad de entonces. Mediante la alusión a ambos escritores y pensadores, Wilde ilustra sus ideas

de cómo una sociedad justa debe reconocer siempre la importante labor del *arte* y su base artesanal:

We must have, as Emerson said, a mechanical craft for our culture, a basis for our higher accomplishments in the work of our hands - the uselessness of most people's hands seems to me one of the most unpractical things. 'No separation from labour can be without some loss of power or truth to the seer,' says Emerson again. (97)

En esta cita se ve el intento constante y pertinaz de dar soporte a la artesanía en armónica conjunción con el trabajo manual del hombre, pero resaltando al mismo tiempo esa inutilidad que mana de muchas personas cuyo trabajo está centrado en lo impráctico. De hecho, estas palabras entroncan una vez más con la constante necesidad que Wilde ha venido señalando en *Art and the Handicraftsman* de crear una sociedad cuyas condiciones propicien la perfecta atmósfera de trabajo. Así las cosas, no es de extrañar que esta idea de producir, de la importancia que toma el artesano y de adecuar el contexto social al trabajo donde se ha de desarrollar, no deja de ser el hilo conductor que, en cierto modo, llegó a obsesionar a Wilde en su intento por dejar todos los cabos bien atados y definir su visión y sus posiciones al respecto. Por ello, en el ensayo *The Soul of Man under Socialism*, continuará abundando aún más en las características ideales que se deben dar en la sociedad para que se consiga *Arte* y *Belleza* (con mayúsculas, como conceptos sempiternos). Asimismo, aparecen reflejados de nuevo, pero con un matiz de detalle algo más politizado, qué requisitos se deben tener, cambiar o entender para que este hecho, a su vez, traiga consigo las mejoras humanas y sociales que fortalecerán el espíritu y el trabajo de dicha sociedad.

El hecho de haber ido introduciendo y contextualizando las raíces de las influencias que recibió Wilde para conformar su particular visión del arte y la estética responde a la necesidad de entender en este estudio el génesis donde brota esta primera toma de contacto con la figura del artesano y el artista, y ver así cómo evoluciona la misma en el ámbito específico de las letras, de entre todas las artes. El propósito principal de *Art and the Handicraftsman* que se ha analizado, así como el del resto de ensayos que se han de tener en cuenta *a posteriori* en este mismo capítulo, suponen la visión de la evolución en el pensamiento del escritor: desde su primera alusión directa a estas cuestiones sobre el arte y la artesanía en *Art and the Handicraftsman* (1883), hasta más tarde *The Soul of Man under Socialism* (1891), pasando otros tantos ensayos que conforman una de las

principales fuentes para este estudio, hasta incluso ver cómo evoluciona en su última producción *De Profundis* (1897).

2.3. *The Soul of Man under Socialism*

Antes de entrar de lleno en el análisis de este ensayo y de ver qué ideas estarán relacionadas con el anterior, *Art and the Handicraftsman*, conviene contextualizar de nuevo la fecha en la que éste se escribe, qué hechos importantes son destacables y qué matices coinciden con otros textos de la producción literaria del autor, que hacen incluso que motive la propia existencia de este ensayo. Asimismo, también es importante dilucidar en qué momento histórico y qué sucesos o movimientos de su época se reflejan en él con el fin de afianzar nuevamente las fuentes del propio Wilde.

La fecha en la que se escribió este ensayo, *The Soul of Man under Socialism*, fue 1891. En este mismo año, Wilde escribió, o mejor dicho reescribió, su única y polémica novela *The Picture of Dorian Gray*. La alusión al matiz de ‘reescribir’ responde a que, tal y como recoge la crítica en la prensa y las revistas literarias del momento, esta novela –que fue publicada por vez primera en 1890 en la revista literaria Lippincott’s Monthly Magazine en Estados Unidos e Inglaterra junto con Ward, Lock & Co.–, sufrió una serie de modificaciones (e incluso ‘mutilaciones’) desencadenadas a raíz de la crítica que recibió esta primera versión. Apareció reescrita nuevamente y de forma definitiva, tal y como la conoce hoy en día la mayor parte de los lectores que se acercan a Wilde, en 1891, incluyendo en esta última modificación el famoso prólogo en el que Wilde reflexiona entre otras tantas cosas sobre qué es arte o qué es una novela “well written, or badly written. That is all” (*Complete Works*, 17).

Desde el primer en que se publicó *The Picture of Dorian Gray* en 1890 causó un gran revuelo entre los críticos del momento que la tacharon de *inmoral*, *insana*, *venenosa* y *vulgar* (muchos de estos comentarios aparecieron escritos en el *Daily Chronicle* entre otros). Uno de esos críticos del *Daily Chronicle* expresaba su profunda repulsa hacia el texto de Wilde refiriéndose en particular a los elementos *sucios* e *inmorales* que en ella aparecen:

The element that is unclean, though undeniably furnished by Mr. Oscar Wilde’s story of *The Picture of Dorian Gray*. It is a tale spawned from the leprous literature of the French decadents –a poisonous book, the atmosphere of which is heavy with the mephitic odours

of moral and spirit putrefaction— a gloating study of the mental and physical corruption of a fresh, fair and golden youth. (Beckson 72)

En la anterior cita se recogen quizás en parte, las palabras clave que posiblemente tanto motivarían a Wilde a escribir la versión de *Dorian Gray* que apareció un año más tarde, y en la que se incluía ese prólogo a modo de epigramas en el que se recogen, entre otras, las siguientes afirmaciones con respecto al propósito que busca conseguir tanto el autor como la novela, o a lo que debe atenerse la crítica:

The artist is the creator of beautiful things.
To reveal art and conceal the artist is art's aim.
The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things.
The highest as the lowest form of criticism is a mode of autobiography.
Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming.
This is a fault. (*Complete Works*, 17)

Entonces, el hecho de que además ese mismo año, 1890, pronunciase y posteriormente se recogiese en 1891 su ensayo *The Soul of Man under Socialism*, hace que se retome y que se apoye este estudio en las sospechas que en su día Richard Ellmann, uno de los biógrafos más importantes sobre Wilde, tuvo al respecto. Ellmann sostiene que a raíz de las feroces críticas que se vertieron sobre la novela se hizo imprescindible su redacción: “‘*The Soul of Man*’... clarified the meaning of *Dorian Gray*” (Ellmann 329). Por lo tanto, es aparentemente lógico que una de las primeras consideraciones que Wilde explica en su ensayo sea precisamente la de desenmarañar y proveer de un lugar seguro al arte y la función de éste en cualquier ámbito. Así, para que el artista pueda producir arte nunca debe estar sometido a la opinión pública, ya que si esto sucede el artista y su obra devendrán en un “unhealthy work of art” (*The Soul*, 1186). Asimismo, el artista tampoco será capaz de ejercer su arte, y crear arte, si éste se hace bajo el influjo del dinero. Es precisamente en este punto cuando se afirma que, para que esto no suceda, el artista, al igual que el resto de miembros de la sociedad, no podrá alcanzar jamás igualdad o belleza si el sistema político que los gobierna es distinto del socialismo que propone Wilde. Expresado con otras palabras, lo que Wilde quiere decir es que el artista verdadero no puede venderse ni al público ni a las necesidades que éste exija. De ahí que surja la necesidad de eliminar la propiedad privada, a la que se aludía en el anterior apartado, hecho que, por parte, supone ser el mismo común denominador con el resto de socialismos de la época. No obstante, la premisa que Wilde defiende en su ensayo, y que

está tan estrechamente ligado al hecho de cuáles serán las mejores condiciones bajo las cuáles se obtendrá el verdadero arte, pasa por la necesidad ineludible de eliminar cualquier atisbo de propiedad privada en el plano artístico y, por ende, social. Este hecho abocará además en la falta de necesidad por parte del público o del crítico, a la hora de exigir o reclamar absolutamente nada, con su ya incompetente autoridad, al artista, pues si no existe la propiedad privada en el plano artístico, su figura es igualmente prescindible. Así, una vez eliminados estos molestos obstáculos, el artista solo debe preocuparse, según estas nuevas premisas, en encontrar placer en aquello que hace, ya que es bajo esta condición cuando vendrá y nacerá su verdadera obra de arte, porque es entonces cuando estará en circunstancias óptimas de plasmar su identidad –alma, si se prefiere una terminología más mística– en su obra; entendida ésta como el objeto de la existencia del artista:

[R]eturn to the question popular control in the matter of Art, by which I mean Public Opinion dictating to the artist the form which he is to use, the mode in which he is to use it, and the materials with which he is to work. (1189-1190)

Wilde insiste una vez más, en el hecho de que la única forma de gobierno válida para que tanto el artista, como todos y cada uno de los miembros que componen la sociedad, encuentren placer a través de la realización de su trabajo, es el socialismo. Sólo bajo esta forma de organización político-social, se podrán producir los verdaderos objetos bellos, que, a su vez, tanto en el medio de su realización como en la propia finalidad, es donde reside, en último término, el auténtico y ansiado individualismo: “Socialism itself will be of value simply because it will lead to Individualism” (1175). En el anterior apartado, se ha rescatado un ejemplo concreto en referencia al rey francés Luis XIV, en el que se defiende la tesis de que la monarquía, entre otras formas de gobierno, no resulta ser adecuada para contextualizar la creación artística. Pero no sólo se hace referencia a la monarquía como forma de gobierno invalidante para el artista y sus creaciones, sino que también lo es cualquier forma despótica e impositiva que en definitiva coarte las libertades en el ámbito artístico.

It is evident, then, that all authority in such things is bad. People sometimes inquire what form of government is most suitable for an artist to live under. To this question there is only one answer. The form of government that is most suitable to the artist is no government at all. Authority over him and his art is ridiculous. (*The Soul*, 1192)

Wilde además sostiene qué actitud han mantenido entonces los artistas con respecto de esos déspotas y perfila una imagen de un artista que sugiere que interacciona a conveniencia con estos gobernantes con el fin de conseguir así su propio espacio.

It has been stated that under despotisms artists have produced lovely work. This is not quite so. Artists have visited despots, not as subjects to be tyrannised over, but as wandering wonder-makers, as fascinating vagrant personalities, to be entertained and charmed and suffered to be at peace, and allowed to create. (1192)

Sólo bajo las circunstancias expresadas y entendidas en el socialismo de Wilde, se podrá obtener un verdadero producto artístico que, custodiará a su vez, la identidad de cada miembro de la sociedad, que en esos momentos está en peligro. Como se ha hecho notar, este tipo de socialismo es muy cercano al utópico y, en concreto, para estas cuestiones sobre la obtención de placer en la realización de una tarea (artística o no), está muy próximo a las ideas del pensador Robert Owen (1771-1858). R. Owen insistió, mucho antes que Wilde, en el hecho de que se debían de dar unas condiciones perfectas para que el trabajador de cualquier fábrica pudiese realizarse como individuo mediante el disfrute que la realización de su trabajo le debe dispensar y que, además, no sólo teorizó sobre ello, sino que, además, se esforzó en llevarlo a la práctica. En ambos, en Owen y en Wilde, se ve la creencia de que para cambiar la naturaleza humana en relación al trabajo éste debe sentirse estimulado por el mismo y que pare que este cambio se opere, antes, debía conseguirse un radical cambio en la sociedad de forma generalizada. No es de extrañar que Wilde expresase todo este tipo de ideas en sus ensayos, conferencias, e incluso en sus obras, pues estaba totalmente influenciado por la cantidad de pensamientos que se sucedían de forma frenética y que trataban de aportar ante todo, bienestar en esos momentos de profundos cambios y diferencias. Por ello, cuando se analiza a Wilde a través del contexto histórico en el que vivió y se estudian sus obras se hace evidente un hecho que también ha sido objeto de cuestionamiento.

Éste puso parte de sus esfuerzos en conciliar de alguna manera toda ideario mediante la confección de una producción ensayística rica, que trata de evidenciar la necesidad de reivindicar al individuo a través del único ámbito que debía permanecer al margen: el arte. Se hace evidente cuál es el papel fundamental que para Wilde además juegan las figuras del artista y el artesano, que aparecen como un todo indisoluble, y que, por otra parte, se han de ver como el primer cimiento sobre los que se construirán los pilares de esa sociedad utópica que garantizará el individualismo de todos sus integrantes, ya que

ése será el primer paso que permitirá que sea extensivo para el resto de los miembros de la misma. Si bien, a pesar de que Wilde es perfectamente consciente de que esa sociedad que él plantea puede ser tachada de utópica de forma despectiva o que puede observarse como algo imposible de llevar a cabo en el plano de la realidad, si que reconoce que “[a] map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing” (1184). Además, continúa afirmando que cuando “Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail. Progress is the realisation of Utopias” (1184).

Ese mapa al que Wilde hace alusión, recoge por otra parte una idea clave que, además, se convirtió en el común denominador de todos los pensadores del momento que sentían apego por esa corriente del socialismo utópico. Se trata del mapa de la isla a la que Thomas More llamó *Utopia* y que supone un principio de conciencia, de necesidad, de cambio en la sociedad ya desde el siglo XVI. La referencia por tanto no es gratuita, en la *Utopia* de Thomas More se ponía de manifiesto la necesidad ineludible de un cambio que aportase igualdad a todos sus componentes.

Wilde, además, es consciente en *The Soul of Man* de que la propiedad privada entra en conflicto con las aspiraciones de crear una sociedad justa. La propiedad privada se ve como una de las causas de la falta de individualismo, que, por otra parte, es una de las condiciones *sine-qua-non* que, junto con el contexto apropiado para que exista el arte, permitirán también el avance hacia una sociedad justa y equilibrada. Según las palabras de Wilde, el propio hecho de reconocer la importancia mayúscula que han ido adquiriendo conceptos como tener y poseer en la sociedad industrial son los que verdaderamente han herido de muerte las opciones de alcanzar la perfección en cualquier plano y, por ende, también se esfuma cualquier posibilidad de adquirir ese individualismo vital para construir otra sociedad bien distinta:

For the recognition of private property has really harmed Individualism, and obscured it, by confusing a man with what he possesses. It has led Individualism entirely astray. It has made gain not growth its aim. So that man thought that the important thing was to have, and did not know that the important thing is to be. The true perfection of man lies, not in what man has, but in what man is. (1178)

Tampoco escapa a la percepción de Wilde el efecto negativo y pernicioso que la opinión pública, o la labor de los críticos en el ámbito artístico, genera y que, con respecto de los segundos, según Wilde, la mayoría de las ocasiones critican, pero desconocen la verdadera naturaleza del arte. A los críticos que imponen y encorsetan el ámbito artístico

bajo cánones y éticas que no deberían aplicarse a los mismos, Wilde los ve en cierto modo como a títeres de los que se vale el sistema para perdurar y perpetuar sus manifiestos. Tanto el crítico como la opinión pública afectan con su trabajo todas las manifestaciones artísticas, excepto aquellas en las que la opinión del público no ha sentido nunca interés por no llegar a comprenderlas y, por tanto, no se ha operado ningún cambio o contaminación en su verdadera esencia. Sin duda alguna, una de esas artes que, según Wilde, ha escapado a estos envites es la poesía: “[A]rts which had escaped best in England are the arts in which the public have not been interested” (1189).

En Ruskin también se puede apreciar esa necesidad de proporcionarle su sitio al arte, de desintoxicarlo de las influencias negativas que las voces de la opinión pública pueden verter sobre las artes. Para Ruskin, que va un paso más allá que Wilde en su intento por definir y asignar al arte su sitio, la principal función de éste ha de ser la de vincular a los seres humanos con las verdades del mundo que le rodean. Es por la propia condición humana –limitada por el tiempo y el espacio– lo que hace que los seres humanos “rarely encounter any truth not too great for their capacities, so that almost all truths of the spirit appear to man in the form of grotesques” (Landow. *Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Ch 5). Los poetas y los artistas se convierten en profetas que interpretan las verdades divinas para el resto de la humanidad. Este hecho también fue puesto de manifiesto por Dante Gabriel Rossetti, e hizo que los Prerrafaelitas adoptaran la idea del artista como profeta, en su intento por comunicar sus visiones a través del arte. Aún así, Wilde también propone una solución a este problema, al del hecho de que la opinión pública esboce sus críticas con absoluto desconocimiento y contribuyendo a la no creación de ese buen contexto necesario, para que se den las perfectas condiciones para el arte. Esa solución pasa por la educación. Hay que educar la opinión pública y hay que hacerles entender cuál es el verdadero propósito de una sociedad en la que debe primar un buen ambiente de trabajo, sea en el plano que sea. Así, Wilde sostiene que de ahí en adelante lo que se debería tener en cuenta es que “the work of art is to dominate the spectator: the spectator is not to dominate the work of art. The spectator is to be receptive” (*The Soul*, 1190). Y advierte de qué manera las artes que ya están sometidas a esa opinión pública tienen una oportunidad de éxito si el artista es capaz de imprimir su propia identidad, su individualismo, como una construcción de sí mismo artesanal, y no como un producto en venta que sucumbe a la vorágine industrial.

They are, [the public] however, interested in the drama, and as a certain advance has been made in the drama within the last ten or fifteen years, it is important to point out that this

advance is entirely due to a few individual artists refusing to accept the popular want of taste as their standard, and refusing to regard Art as a mere matter of demand and supply. (1190)

El ejemplo con el que Wilde ilustra la importancia del artista que educa a la audiencia por un lado, y que se mantiene por otro lado incólume a las necesidades que exija la misma es Irving, el dramaturgo que empezó con sus obras la regeneración del panorama de la escena inglesa:

With his marvellous and vivid personality, with a style that has really a true colour-element in it, with his extraordinary power, not over mere mimicry but over imaginative and intellectual creation, Mr Irving, had his sole object been to give the public what they wanted, could have produced the commonest plays in the commonest manner, and made as much success and money as a man could possibly desire. But his object was not that. His object was to realise his own perfection as an artist, under certain conditions, and in certain forms of Art. At first he appealed to the few: now he has educated the many. He has created in the public both taste and temperament. The public appreciate his artistic success immensely. I often wonder, however, whether the public understand that that success is entirely due to the fact that he did not accept their standard, but realised his own. (1190)

En el preciso momento en que un hombre realiza trabajos que no le dan placer, que le son impuestos, o que son apropiados para que sean realizados por una máquina (tal y como ya señaló en *Art and the Handicraftsman*) y que, además, se llevan a cabo bajo la autoridad del pueblo, de un rey o del Papa de turno, en ese preciso instante, es cuando obtendremos de ese trabajo, un producto final *feo e inútil*, aunque sea realizado de forma manual, artesanal. Para Wilde, esto será suficiente para considerar que esas condiciones habrán violado la premisa de que el artista debe realizar su trabajo sin este tipo de presiones y sintiendo un placer absoluto en el proceso de creación, un proceso que ha de distinguirse de las cadenas de montaje y que, por tanto, pasa por ser indiscutiblemente artesanal. De ahí que Wilde afirme constantemente que no existe ninguna forma de gobierno que pueda ofrecer a sus artistas, artesanos, trabajadores, las garantías de que se sus creaciones se harán respetando las condiciones necesarias para que esto ocurra.⁹ Incluso, se hace necesaria la afirmación que Wilde hace a continuación en la que expresa que el verdadero artista es aquél que “takes no notice whatever of the public” (1192). Resulta conveniente, por tanto, educar al pueblo. Wilde no deja al libre albedrío

⁹ Cf.: Cita recogida en este mismo capítulo: “The government that is most suitable to artist is no government at all. Authority over him and his art is ridiculous” (*The Soul*, 1192).

absolutamente nada donde se le puedan pedir explicaciones por sus rotundas afirmaciones y argumenta que la educación del pueblo en este aspecto desembocaría en un arte sano y hermoso. Por lo tanto, si se enseña al público, se conseguirán al mismo tiempo grandes progresos. De hecho, señala como ejemplo de educación del público, el que antes se decoraran las casas de una forma horrenda a ojos de Wilde, de tal forma que, continúa explicando, solo un ciego sería el que realmente podría vivir allí, y gracias al adiestramiento del común en el campo de la decoración, como rama recién nacida de la estética llevada a casi todas las capas de la sociedad, ahora se empieza a tener conciencia de las cosas bellas que hay que hacer, y de lo que esto trae consigo: la autonomía del artista desligada del control de la opinión popular y la capacidad por parte de estos de reconocer y apreciar lo verdaderamente *bello*. Es precisamente en este punto donde la figura del artesano cobra de nuevo protagonismo y forma parte del éxito que esta mejora, la de disfrutar de un pueblo educado en cuestiones de estética, traería consigo.

[T]he extraordinary success of the revolution in house decoration and furniture and the like has not really been due to the fact that the craftsmen of things so appreciated the pleasure of making what was beautiful, and woke to such a vivid consciousness of the hideousness and vulgarity of what public had previously wanted, that they simply starved the public out. (1191)

Avanzar sin mirar atrás. Simplemente eso es lo que señala Wilde, y aprehender, y de ese modo, el individualismo que todo ello traerá consigo se desarrollará en el hombre “out of himself” (1194). La única afirmación que el hombre puede aseverar sin llegar a equivocarse es que el “change is the one quality we can predicate of” (1194). Todos los sistemas que impongan la permanencia rígida y casi estática de la naturaleza humana y no su cambio, crecimiento y desarrollo, estará abocado a fracasar, y a ser precursor y creador de una sociedad en la que no haya esperanza en términos filosóficos o estéticos.

It is to be noted that Individualism does not come to the man with any sickly cant about duty, which merely means doing what other people want ... It comes naturally and inevitably out of man. It is the point to which all development tends. It is the differentiation to which all organisms grow. It is the perfection that is inherent in every mode of life, and towards which every mode of life quickens. And so Individualism exercises no compulsion over man. (1194)

La aceptación del devenir, del cambio a través de las condiciones que harían probable un nuevo individualismo del ser humano y que desembocarían en una sociedad en la que la figura del artesano, es clave central para comprender cuán importante es adjudicar a lo bello su papel. Además, es indispensable ver todo lo que se genera cuando el hombre

ocupa su sitio y no el de la máquina. Supone el origen de ese nuevo Helenismo que Wilde evoca en las últimas frases de *The Soul of Man*, y sólo así, “the new Individualism, for whose service Socialism, whether it wills it or not, is working, will be perfect harmony” (1196).

A través del análisis de estos ensayos –*Art and the Handicraftsman* y *The Soul of Man under Socialism* de 1882-1883 y 1891–, hemos puesto de manifiesto que el concepto de artesano va estrechamente de la mano del concepto de artista. Esta unión de conceptos, que utilizaremos para redescubrir y completar así la visión crítica que se tiene hasta la fecha del escritor, supone un enfoque novedoso y distinto que, no obstante, complementa los diversos estudios existentes al respecto. Ésa es la tarea que principalmente se intentará llevar a cabo en este capítulo: aportar y justificar esos matices y verlos en su obra *The Picture of Dorian Gray* (1890 – 1891). Para ello, resulta necesario continuar indagando en los propios ensayos y escritos del propio escritor, con el fin de identificarle con la identidad del artesano entendida en los términos que él mismo definía en los ensayos que mencionamos al principio.

2.4. *The Decay of Lying: A Protest*¹⁰

The Decay of Lying: A Protest es un ensayo dialógico de estructura platónica escrito en 1889 pero que aparece publicado por vez primera junto con otros ensayos bajo el título de *Intentions* en 1891.¹¹ En él Oscar Wilde presenta qué requisitos son indispensables y cuáles suponen, por el contrario, una carga negativa a la hora de crear verdadero arte en el ámbito de la literatura a través de un diálogo entre dos personajes: Vivian y Cyril – nombres pertenecientes a sus dos hijos. *The Decay*, junto con *The Soul of Man under Socialism*, suponen, el primero, el prelude, y el último, la posterior defensa desde el punto de vista del esteta de su única novela, *The Picture of Dorian Gray* (1890). En *The Decay*, Wilde pone de manifiesto ya de entrada el hecho de que resulta imprescindible valerse de la mentira, como artificio estético, si se quiere llegar a ser un verdadero artista, e independientemente de lo que opine la crítica al respecto. Se sostiene que cualquiera de las Artes han de ser las que estén en condiciones óptimas para dominar el poder creativo

¹⁰ De ahora en adelante *The Decay*.

¹¹ *The Decay of Lying, Pen, Pencil, and Poison, The Critic as Artist, y The Truth of Masks*, fueron los ensayos publicados por vez primera bajo el título *Intentions* en el año 1891.

que se desprende de la técnica de la falacia, ya que estas son las que están estrechamente relacionadas con el poder de la imaginación y con el ingenio de aquél que la pone en práctica. La mentira y el engaño solo pueden ser practicadas por aquél que realmente debe ser considerado como artista y que las pondrá al servicio de la producción *bella* y no permitirán al artista entrar en disquisiciones de cualquier índole cuando se trata de crear verdadero arte. El engaño en el proceso de creación artística está, por tanto, estrechamente unido a la idea de *máscara* como uno de los más importantes instrumentos de ocultación. Para instruir la importancia de la mentira, Wilde ilustra cual es el acometido de ésta en el arte valiéndose de una serie de profesiones que evidenciarán cómo fracasa este recurso a la hora de *fabricar* algo que ha de permanecer solo en el plano del arte, y no en otros ámbitos, demostrando de esta forma que entonces no pueden ser sustento del proceso artístico y estético porque no están unidas al artista. Una de esas profesiones a las que recurre es la de los políticos, por ser afamados ya entonces en el uso de la mentira, y afirma sobre ellos que en ningún caso pueden ser considerados artistas por el simple hecho de valerse precisamente de la mentira como artificio creador. Entonces, entendemos en ese mismo momento que la mentira adquiere otras connotaciones que hasta este instante no había tenido. La mentira pasará a tener la supremacía en el ámbito de la creación literaria gracias a la reinterpretación positiva que Wilde hace de ella, según podemos descubrir a través de las palabras de Vivian en *The Decay*. Por todo ello, los políticos, aún cuando dedican parte de sus esfuerzos en intentar argumentar hechos que de un modo u otro son sólo desfiguraciones de la propia realidad, nunca serán artistas, simplemente porque la mentira media en los conflictos de intereses creados, pero no supondrá jamás arte. Además, la mentira es entendida en su nueva acepción como fuente única de creación de belleza y arte. Precisamente, ésta es la interpretación que aquí nos atañe, ya que lleva expresada en esa nueva connotación el presagio de que valerse de este nuevo recurso desemboca en el ansiado producto artístico distinto del resto. Esta radical afirmación supone el principio de todo el debate con tintes filosóficos en *The Decay*, y en *Dorian Gray* es donde se ve que la teoría es llevada a la práctica. La ingeniosa ‘protesta’ en *The Decay* reivindica la mentira como materia prima que proveerá al artista de total libertad y que además ayudará al crítico a ser también artista. Así, el crítico se ve dotado del recurso de la imaginación para crear de esta forma un nuevo producto artístico que nace a partir de la obra que se disponga a criticar, y no se limita a simplemente esbozar juicios sobre las obras artísticas que finalmente acaban sentenciadas de inmorales. No es baladí el hecho de que Wilde designe al crítico esta nueva responsabilidad que generaría

un producto artístico que nace a partir de otro previo, generándose un proceso de meta-arte, equiparando al crítico con el artista (*The Critic as Artist*), y anticipando una defensa a las críticas que recibió *Dorian Gray*. Tras estas afirmaciones, Wilde está ya en condiciones de poner de manifiesto cuál es entonces el problema que padece la novela como género en auge en la Inglaterra del XIX y afirma que no solamente radica en el hecho en sí de que los escritores no *mienten* bien, ni lo suficiente, sino que, además, se muestran incapaces de vislumbrar suficiente imaginación en sus obras: “England is the home of lost ideas. As for that great and daily increasing school of novelists for whom the sun always rises in the East-End, the only thing that can be said about them is that they find life crude, and leave it raw” (*The Decay*, 1074-5). Y continúa afirmando que:

All that I desire to point out is the general principle that Life imitates Art far more than Art imitates Life, and I feel sure that if you think seriously about it you will find that it is true. Life holds the mirror up to Art, and either reproduces some strange type imagined by painter or sculptor, or realizes in fact what has been dreamed in fiction. Scientifically speaking, basis of life—the energy of life, as Aristotle would call it—is simply the desire for expression, and Art is always presenting various forms through which this expression can be attained. (1085)

Quizás Wilde simplemente esté exagerando la evidencia de una forma de creación artística que a todas luces es innegable que resulta atractiva y convincente, y que nos recuerda que el escritor solo se vale de las muchas formas en que nuestra percepción de la realidad se ve afectada por la materia y los contextos que hemos experimentado —una idea que no es novedosa, y que únicamente ha sido adaptada a conveniencia tomando en un principio las ideas ya expresadas por el poeta y crítico Samuel Taylor Coleridge entre otros escritores románticos ingleses anteriores a este, y que ya intuyeron la importancia de desprenderse del sesgo de la reproducción de parcelas de la realidad para valerse de la imaginación como verdadera base en el proceso creativo.

Ver la obra de arte como un organismo que auto-germina y se auto-encierra en sí mismo al mismo tiempo, y que a su vez impregna la escritura y la crítica moderna actual, era la forma en que Coleridge concebía el producto artístico en su momento y está en sintonía con lo que Wilde defiende y reclama para la creación artística en el plano de la literatura. Basándonos además en la arqueología crítica sobre el arte y la creación, obtenemos quizás las primeras expresiones de esta sucinta reivindicación en Italia, y concretamente en el siglo XVI, en pleno Renacimiento, donde la idea del humanista, del artista, hunde sus raíces en la necesidad de abarcar y redefinir el arte. Uno de los artistas que defendió en el siglo XVI la autonomía y libertad del artista a la hora de hacer

verdadero arte fue Tiziano, que, valiéndose del mito sobre todo, por contener estos la base de imaginación para el artista y de la belleza expresada en los personajes mitológicos, defendió que su conjunto de pinturas mitológicas eran ajenas a cualquier tipo de interpretación moralizante y que, además, se identificaba con los poetas en su proclamación por tener absoluta libertad para poder plasmar los textos que luego iba a retratar para poder así representarlos con la imaginación. No es extraño por tanto, que Wilde también reivindicase el individualismo del artista en su época y que además comenzase haciéndolo con la poesía y con los cuentos, como pequeños mitos, para acabar haciendo ‘un retrato’ –el de Dorian Gray– en una narrativa, y que reivindicase la necesidad de un *New Renaissance*. De hecho, el nombre de Dorian –según señala uno de los recientes estudiosos de la obra, Nicholas Frankel– encierra una referencia velada a la antigua Grecia, a su cultura en el mito.¹²

En *The Decay*, Wilde reivindica constantemente la mentira como materia prima para la creación y es este recurso artístico en el que también debemos centrarnos, pues está directamente relacionado con las máscaras y la ocultación. La mentira y el no reproducir la realidad son por tanto los principales cimientos sobre los cuales Oscar Wilde sentará el comienzo de su *Nuevo Renacimiento*. En este nuevo resurgir, la mentira (*lying*) pierde todas sus connotaciones negativas tal y como habíamos adelantado. El hecho de utilizar la palabra mentira motiva además una reacción ineludible en el lector de este ensayo, que tiene que romper el esquema mental preconcebido para el significado de esta palabra y enfocar la nueva dimensión que esta adquiere en el texto. Así pues, deberá identificar, aprehender, el nuevo significado con el que la mentira ha sido dotada en el plano artístico y abrir los ojos ante una nueva perspectiva que antes no le había sido planteada, es decir, el lector será educado en la destreza de percibir el arte y su belleza sin restricciones morales o de otro tipo. Wilde, para dotar de otro valor a la mentira, se vale nuevamente de términos antitéticos –como lo hizo en otras ocasiones con los términos *bonito* y *feo* en *Art and the Handicraftsman*– para transponerlos de forma quiasmática en su novela. Es decir, la manipulación semántica de vocablos opuestos entre sí supone el origen del problema de la crisis artística que se empieza a hacer sentir en esos momentos, y que Wilde ya pone de manifiesto. Más tarde, este sería un hecho probado y se vería a través

¹² “The very name *Dorian* is a veiled reference to “*Dorian*” or “*Greek*” love –to the Ancient Greek tradition (first openly discussed in Karl Müller’s *History and Antiquities of the Doric Race* [1824; English translation 1830] of an older male “lover” taking a younger man in his charge” (Frankel 10).

de la desfragmentación del arte que desembocaría en el Modernismo y en las vanguardias, y en donde se hará imperativo recorrer el análisis de estas consecuencias a través de estudiosos como Walter Benjamin o Theodor Adorno. Para Wilde, la belleza está unida al arte de la mentira y lo feo es precisamente aquello que solo se limita a copiar, imitar o transcribir de algún modo la realidad, entendida en el plano artístico como Naturaleza. Sin embargo, esta asociación y esta nueva connotación en positivo que adquiere la mentira como concepto a tener en cuenta en la praxis artística tienen su origen en el escritor y pensador John Ruskin. Debemos recurrir a él porque fue Ruskin precisamente el primero en establecer, ya en esa época, la idea de que no todo lo que se considera verdadero es necesariamente bello, o viceversa. De ahí que Ruskin afirme en *Modern Painters* que “to make such an equation is to confuse a quality of statements with a quality of matter” (Landow 92). Sin embargo lo que Wilde está haciendo en realidad es recoger ese mismo concepto de *lying* y la misma base antitética para su presentación, pero sin plantearlo del mismo modo, ya que le imprime su propia interpretación al respecto y le confiere tintes positivos, aseverando que la mentira es indispensable materia prima para el proceso de creación artística. No obstante, la teoría que Wilde propone con respecto a la necesidad de la mentira en el arte –a pesar de que toma como punto de partida el espíritu de esa misma ‘ecuación’ planteada por Ruskin– supone una clara reinterpretación que le sirve para seguir profundizando en todo aquello que es y no es necesario para tener arte. Para ello, además da un nuevo giro a otro de los estándares inamovibles que Ruskin defendía en *Modern Painters*, entre otros. Se trata del hecho de que para Ruskin la Naturaleza tiene presupuesto ese estado inmutable que coarta la intervención o el margen de maniobra que el hombre, el artista, pueda tener sobre ella o para con ella cuando éste intenta reconducirla en arte. Por el contrario, Wilde critica este aspecto y reivindica que la actitud del artista de su tiempo consiste principalmente en retornar a la vida y a la naturaleza para que así ésta recree el Arte para nosotros. Lo que Wilde parece estar afirmando con estas palabras es el hecho de que el hombre no es más que un mero agente pasivo, que recibe el capricho del arte a través de la gestión que la Naturaleza ejerce en todo el proceso y no al contrario. En otras palabras, según esta afirmación, el hombre poco puede hacer para obtener el verdadero arte. Lo que realmente no acepta Wilde de ese papel al que Ruskin relega la figura del hombre creador es precisamente que ése sea todo el acometido que se presupone al artista durante el proceso creativo, así como que al producto final que se obtenga, a la obra, se la califique como obra de arte, porque entonces no se estaría entendiendo ésta desde el punto de vista estético. Para que pueda una obra

considerarse arte, el arte en sí, debe traspasar esa frontera a la que ha sido relegada y plantearse a sí misma en otros términos –aún así, todavía estamos ante una concepción de arte como objeto y artista como sujeto. Para Wilde, según apreciamos en las palabras de Vivian, que es la voz del esteta en el diálogo *The Decay*: “[O]ne touch of Nature may take the World kin, but two touches of Nature will destroy any work of Art. If, on the other band, we regard Nature as the collection of phenomena external to man, people only discover in her what they bring to her. She has no suggestions of her own” (*Decay*, 1078).

Estas palabras aparecen justo después de que Cyril haga la pregunta clave “[w]hat do you mean by saying that Nature is always behind the Age?” (1078). Con esta pregunta Wilde establece los pasos a seguir para obtener lo bello en una creación artística a través de estadios o momentos. El primer estadio en el cual “Art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. This is the first stage” (1078). Y a continuación, “[l]ife becomes fascinated with this new wonder, and asks to be admitted into the charmed circle” (1078). El segundo estadio recogerá la tarea del arte, consistiendo la misma en tomar la vida y la Naturaleza como los materiales de los cuales el artista se nutrirá para crear arte, y no al contrario, tal y como veíamos anteriormente en las afirmaciones de Ruskin: “Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment” (1078). Para Wilde la vida es el material del que el arte se valdrá para obtener el producto bello pasando por el proceso de la mentira, que enmascara el acto fallido que supone la simple mimesis de la realidad. Así, concluye esta disertación explicando en qué ha de consistir el tercer estadio: “[t]he third stage is when Life gets the upper hand, and drives Art out into the wilderness. This is the true decadence, and it is from this that we are now suffering” (1078). Este hecho supone precisamente parte del proceso de ocultación tan estrechamente unido al concepto *lying* en *Dorian Gray*, por ejemplo, ya que se ve como el artista Basil Hallward toma de la vida su material y crea algo bello, el retrato de Dorian. Para Wilde, el estadio donde el arte debería permanecer siempre es el segundo y no saltar al tercero que, tal y como se ha podido apreciar, él describe como *el principio del fin* –llegando incluso a ejemplificar, a continuación, esta especie de Apocalipsis del arte y de la belleza, a través del drama inglés. Ni el propio William Shakespeare escapa a la crítica que está esbozando Wilde, del cual sostiene que en los últimos versos de sus *Sonnets* o incluso en sus últimas obras,

podemos asistir a este comienzo de la decadencia en el arte de mentir en términos artísticos, al ver en ellos una necesidad de sobre-caracterizar sus personajes y sus motivaciones que no está justificada artísticamente hablando. También entiende como presagio del fin el hecho de que Shakespeare, al romper gradualmente los *blank-verses* en sus sonetos, está dejando de ser el perfecto artista y está entrando en la dinámica viciada de la destrucción del arte por sí mismo que llega a su época; de ahí que en la cita anterior se sostenga que “Art is always behind the Age” (1079). Supuestamente, la acusación que Wilde sostiene contra Shakespeare es que este olvidó en esa etapa de su vida que “when Art surrenders her imaginative medium she surrenders everything” (1079-80), y apoya esta afirmación valiéndose de una frase de Goethe: “It is in working within the limits that the master reveals himself” (1079). El maestro al que se refiere en esta cita Goethe es el genio del que habla Wilde u otros autores de ese momento, como, por ejemplo Walter Pater o de nuevo John Ruskin, y que está íntimamente relacionado con el artista.

Basándonos en las afirmaciones contenidas en *The Decay*, y en los anteriores ensayos –*Art and the Handicraftsman* y *The Soul of Man*– notamos que Wilde presiente que el artista y su verdadera capacidad creadora con respecto al entorno que le rodea se ve usurpado cada vez más de su ámbito de competencia en lo que respecta única y exclusivamente a la creación artística; y, en parte, responsabiliza a aquellos críticos, (sobre todo a los de la prensa), que solo ponen sus esfuerzos en intentar encorsetar al artista en estándares canonizantes que, precisamente, arruinan la belleza y, por ende, el arte.

Las producciones artísticas y el artista creador son los que verdaderamente salen perjudicados por la labor mal entendida de la crítica, ya que ambos resultan salpicados por los juicios ajenos al arte como meta y como proceso creativo, ya que solo defienden la idea de moralidad imperante entonces y que, obviamente, cambia con el paso del tiempo y con los distintos nuevos contextos sociales que van surgiendo, haciéndola una variable inconstante e indigna para medir una creación artística atemporal, tal y como ya presentía Wilde. Dadas estas circunstancias, se alza adalid de la necesidad de crear un *New Renaissance* como ya venían reivindicando otros tantos pensadores del momento entre los que cabe destacar a John Ruskin o Walter Pater, y de ahí la importancia de las ideas que germinaron y se ejecutaron en el siglo XVI. Este Nuevo Renacimiento será más notorio en *De Profundis. Epistola: In carcere et Vinculis*, y en él se reclamará que el arte

sea el único que deba escapar de semejante falta de libertad a manos de los anteriores, tal y como veremos en el epílogo de esta investigación. Por ello, vuelve a retomar la idea que ya manifestara en *Handicraftsman*, donde se expresa lo escasamente artístico que resulta precisamente el hecho de tener sometidas a las artes a la crítica en general y a la opinión pública en particular. Incluso, destaca la urgencia que hay en evitar que el arte también esté sujeto a la mala praxis de aquellos pseudos–artistas que nacen producto de aplicar estas convenciones que a todas luces resultan ir más bien en contra del *arte*, y cuyo único cometido no es más que la producción de obras de ficción de baja estofa en las cuales se reproduce solamente la realidad según esos cánones, que tratan de copiar a través de un proceso de mimetización, todo aquello que les rodea. De ahí que además se lleguen a cometer errores en los que una obra puede parecer arte ante los ojos de la crítica, que parece mostrarse incapaz de distinguir dónde hay una obra bella y dónde no hay más que mediocridad. A modo de ejemplo, podríamos referirnos a cuando un artista solo se ciñe a plasmar la realidad del contexto que vive en ese momento, obviando la imaginación y la belleza que la mentira confiere a la creación. Sucede de igual forma cuando se trata de un artista cuya obra nace de la mentira como instrumento creador, pero que en el transcurso de su desenlace acaba siendo salpicada por la necesidad de legitimarla con constantes trazos de realismo, o psicológicos, siendo este el caso de la novela. Bajo el punto de vista de Wilde, este hecho se pone de manifiesto en escritores contemporáneos de la talla de Henry James¹³ o Robert Louis Stevenson, a los que alude en *The Decay* y muestra como ejemplo de mediocridad literaria, y de los que parece evidente que quiera desligarse como escritor, en su intento por llegar a la raíz de esta cuestión.

Even Mr. Robert Louis Stevenson, that delightful master of delicate and fanciful prose, is tainted with this modern vice, for we know positively no other name for it. There is such a thing as robbing a story of its reality by trying to make it too true,... while the transformation of Dr. Jekyll reads dangerously like an experiment out of the Lancet. ... Nor are our other novelists much better. Mr. Henry James writes fiction as if it were a painful duty, and wastes upon mean motives and imperceptible 'points of view' his neat literary style, his felicitous phrases, his swift and caustic satire. (1074)

¹³ Michèle Mendelssohn en su libro *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture* da soporte a esta visión que Wilde tenía sobre el realismo en la novela como algo peyorativo, apoyándose al mismo tiempo en el estudio llevado a cabo por Lawrence Danson: "If, to use Lawrence Danson's term, Balzac is 'the hero of Wilde's ... anti-realist aesthetic', then 'Literary and Other Notes' makes James the antihero of this aesthetic. Surveying 'the art and novel-writing in the nineteenth century, Wilde judges that France has 'had a great genius, Balzac, who invented the modern method of looking at life'" (142).

Michèle Mendelssohn –en *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*– ve en estos dos autores una conexión y unas influencias sobre las que quizás ambos autores no fueron conscientes entonces, poniendo este hecho de manifiesto afirmando que ambos compartían “social circles and friends; Irish-Protestant backgrounds; comparable sexual proclivities; a deep attraction to Aestheticism, Catholicism and the theatre; concern for commodity, visual and material culture; and a lifelong fascination with psychology” (12). La visión que Wilde tenía sobre James se ha catalogado normalmente por parte de la crítica, según el punto de vista de Mendelssohn, de indiferente, y, por el contrario, de ‘sexual panic’ por parte de James; pero aporta datos de cómo este hecho no es así del todo, pues tal y como se recoge en esta frase de Wilde: “no living English novelist can be named with James and [W.D.] Howells” (27). Aunque para James, Wilde era un “‘fatuous fool, tenth-rate cad,’ ‘an unclean beast’” (27). Aún así, Mendelssohn se basa en la revisión sobre la novela de Lady August Noel titulada *Hithersea Mere* que Wilde escribió en 1888, *Literary Notes*, y que fue publicada en la revista que éste editaba, *Woman’s World*, para esbozar de una forma convincente como se ve en Wilde un profundo conocimiento del realismo americano. Dicho conocimiento le permite describir a James como un “industrious Bostonian [who] would have made half a dozen novels... and have had enough left for a serial” (*Literary and Other Notes*, 115) y continúa refiriéndose a sus novelas en los mismos términos en los que se ha referido a las de Noel, afirmando que James ‘vivisected’ las mismas, y que no aparecía como ‘vivified’. En estos términos es donde se aprecian los discursos contemporáneos de *fin-de-siècle* sobre el realismo y la ciencia – de la vivisección en este caso. Mendelssohn corrobora esa visión de novelista *tedious* a la que Wilde se refiere en *The Decay*, afirmando que:

The correspondence between Lord Henry’s aesthetico-emotional vivisection and James’s psychological realism suggests that Wilde saw the perverse potential in what ‘The Decay of Lying’ termed ‘the modern novelist’s’ ‘tedious *document humain*, his miserable little *coin de la creation*, into which he peers with his microscope’. (144)

Estos escritores que Wilde ofrece a modo de muestrario de aquello que choca frontalmente con el manejo y la necesidad de la mentira en el arte, por su acusado realismo, son acusados – tal y como hemos visto en el caso de Henry James – de escribir bajo el influjo del *tedio* y de la *obligación*, por lo tanto no hay disfrute o deleite de ningún tipo –se acaba entonces con la base principal del *arte por el arte*, pues el placer de degustar el arte en sí mismo se esfuma– ya que permiten de algún modo que los juicios morales o de otra índole interfieran en ello. Tal y como evidencia Mendelssohn: “Wilde’s

intention is, in fact, not to celebrate James..., but to criticise him ... In Wilde's impressionistic reiteration of Howells and 'The Art of Fiction', James is not a great hope, but a great disappointment whose influence needs to be resisted" (142).

No obstante, Henry James se sentía frustrado por no poder alcanzar el éxito en el teatro que sin embargo acabó llegando finalmente a Wilde. Shelley Salamensky recoge en su *Henry James, Oscar Wilde, and "Fin-de-Siècle Talk": A Brief Reading* esta frustración que James resolvió a través de la novela:

Wilde would best James in yet another arena of talk: staged dialogue. James, of course, died bitterly frustrated over his plays' failure to please—particularly in comparison to Wilde's, whose staged talk (literally on the same nights and, finally, in the same venue as James's) met resounding acclaim while James's drew hisses and boos. Jockeying for space freed by James's flop, Wilde plugged his trademark dialogue as "fin-de-siècle talk," situating his own pen *on the pulsebeat of late-century theater audiences*—in implicit contrast to James's failure. Wilde never explained why his brand of talk—which was in fact patently unique—should so fit the period bill. This performative, aphoristic chatter, of course, did not later serve Wilde as well on the stand. Yet in some sense Wilde was correct. (275-6)

En el caso de Robert Louis Stevenson, la acusación parte de la afirmación de que a pesar de su manejo magistral de la prosa no le puede perdonar el hecho de que caiga en el *vicio* (*vice*, tal y como lo recoge el propio Wilde) que le lleva a dar constantemente pinceladas de realismo a su relato que retrata una historia que, de entrada, no es tal.¹⁴

No obstante, algunos estudios llevados a cabo posteriormente –como los que realiza Nicholas Frankel en *The Picture of Dorian Gray. An Annotated, Uncensored Edition* (2011)– sostienen que el propio Wilde volvió a incurrir en una contradicción entre lo que se teoriza en sus ensayos y entre el producto final, pues no olvidemos que precisamente *Dorian Gray* tuvo que ser reescrita después de su primera publicación en 1890, y se vio modificada en su contenido, aumentando el número de capítulos, así como en la inclusión del ya bien reconocido prefacio donde se ejecuta la propia defensa de la novela. Es decir, el propio Wilde salvaguarda la libertad del artista y reivindica la libertad y el individualismo del mismo en el proceso de creación. Además, propone un modelo de sociedad que sea garante de dichas condiciones, pero, en la práctica, la sociedad del

¹⁴ Parece obvio el hacer una simple observación en este punto, en lo que respecta principalmente a las diversas interpretaciones de carácter filosófico que pueden generarse de las premisas de Wilde. Partiendo del hecho de que se pueden rebatir desde el mismo ángulo desde el cuál él mismo está desmontando el arte interpretado por académicos o pensadores. Es decir, Wilde parece estar proponiendo la belleza y el arte pero a través de sus propias premisas, las cuáles pueden ser interpretadas también, como 'encorsetadas,' estandarizantes.

momento le juzga, le censura y le pone en un brete y, en cierto modo, él mismo se ve forzado a adular su primer producto de alguna manera para no tener problemas más allá del ámbito artístico. No obstante, como sostiene Nicholas Frankel, a pesar de haber alterado la novela, de alguna manera, Wilde había mejorado su esencia narrativa, e incluso la había convertido en un texto aún más afilado en cuanto a promover las libertades del artista. Pero ha sucumbido, en definitiva, ante la sociedad, al tener que reescribirla y ha tenido que ocultar escenas que han suscitado que, actualmente, la recepción de su obra sea mayoritariamente desde el acercamiento de la *Queer Theory*.¹⁵

Frankel señala que la propia novela se utilizó como prueba de cargo en el juicio en el que se le condenó por sodomía, dando base justificativa a estos acercamientos posteriores.¹⁶ No obstante, y retomando el contenido del ensayo *The Decay*, el acercamiento que nosotros preferimos por numerosas cuestiones que han sido recogidas en el apartado 1.3. para emprender este estudio es aquél que está estrechamente relacionado con una aproximación cultural a su obra, ya que es el artista y por ende el artesano, los que verdaderamente suponen el pilar de esta investigación. Asimismo, es el producto, la obra creada, los objetos de los que se vale en su creación y los recursos estéticos que dejan su rastro en las obras del escritor, los que realmente nos interesan, porque en un acercamiento cultural a ellos es donde veremos al artesano, y por tanto donde se verá la nueva dimensión que esto aporta a los actuales estudios existentes al respecto.

2.5. Relación entre artesano y artista. Nacimiento de esta alianza en *The Picture of Dorian Gray*

A pesar de que el genio de Wilde es el artista y que ese artista debe saber qué es arte, así como ha de intuir dónde y cómo encontrarlo, es necesario que no se obvие que la base

¹⁵ “Chapter IX of *The Picture of Dorian Gray* especially contains numerous coded allusions to homosexuals and criminal sexual activity throughout history; and such depravity contains a “horrible fascination” for Dorian Gray, we are told, representing to him not evil but rather a “mode through which he might realize his conception of the beautiful” (Frankel 10).

¹⁶ “The libel trial began on April 3, and as it proceeded the evidence against Wilde became overwhelming. Edgar Carson, Queensberry’s counsel, began defending his client by using passages from the *Lippincott’s* text of *Dorian Gray* –Carson was aware that such passages were considerably muted for the 1891 book edition, and in court he referred to the latter as the ‘purged edition’ (Frankel 16).

debe ser el artesano. Como viene siendo la práctica habitual en Wilde, se nutre de ideas ya existentes en otros autores para darles un nuevo aire y apoyar las suyas propias, y en numerosas ocasiones resulta sencillo comprobar de dónde parten esas influencias que se dejan ver en sus palabras. Tal es el caso que sucede con el escritor John Ruskin o con Theophile Gautier.¹⁷ Éste ya sostuvo en *L'Artiste* en diciembre de 1856 que “une belle forme est une belle idée” (Porter 74), afirmando a su vez que desde su punto de vista el arte se producía fruto de la espontaneidad que, no obstante, no perduraría mucho en el tiempo, convirtiéndose en algo con fecha de caducidad desde el origen y entendido como algo mutable a lo largo de las siguientes generaciones o como consecuencia de los cambios que se producen en la sociedad, “[n]ous croyons à l'autonomie de l'art; l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but; tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux; nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme” (Porter 74). Por ello, el arte en sí mismo, debe contener en su creación la previsión de seguir existiendo y reconvirtiéndose a través del transcurso del tiempo, así como debe ser y mantenerse independiente ante cualquier tipo de yugo impuesto al artista por la sociedad. En Wilde esta idea se recoge bajo la premisa de que es necesario crear un *new aestheticism*, y que hay que someter a estudio o, al menos, a juicio lo que se está considerando como obra de arte y, por ende, como bello. Incluso, puede llegar a confundirse con lo útil. Así, será el propio arte y su producto, la obra de arte, la base de los cimientos de este nuevo esteticismo de Wilde, y como ejemplo de esta unión retoma la idea de Gautier y la comparación que éste establece entre el escultor y el poeta, cuyo resultado sería el ideal de arte, en donde el poema ideal ha de ser cincelado. Tal y como se puede apreciar a través de las palabras de Vivian en *The Decay*, la mentira se ve como algo necesario que en cualquier caso no nos va a dejar indiferentes a la hora de participar en una creación artística: “[a]s long as a thing is useful or necessary to us, or affects us in any way, either for pain or for pleasure, or appeals strongly to our sympathies, or is a vital part of the environment in which we live, it is outside the proper sphere of Art” (*Decay*, 1077).

¹⁷ El hecho de que en ocasiones sea sencillo descubrir tras las palabras de Wilde, qué autor o qué ideario se esconde, le han valido la fama de plagiador en numerosos estudios que se han realizado de sus obras a posteriori o incluso en vida del autor. No obstante, quisiéramos insistir de nuevo en el hecho de que no es incumbencia en el tema que se investiga en esta tesis, el entrar a dilucidar si dicha fama es o no merecida, cierta o todo lo contrario. Más bien, nos interesa el hecho de mostrar al escritor como fruto de numerosas influencias que motivaron el que éste intentase arrojar luz al papel del arte y a las características que como tal debe tener, así como la visión del artista en conjunción con el artesano, para que se considere por tanto como *verdadero arte*.

Estas afirmaciones nos llevan de forma unívoca al prefacio de su única novela, *The Picture of Dorian Gray* (1890), en el que Wilde afirma que *all art is quite useless* y que a su vez podemos volver a conectar con otra afirmación que esbozó en el ensayo *The Soul of Man under Socialism* (1891) sobre aquellas “arts that have escaped best in England are the arts in which the public take no interest. Poetry is an instance” (1185) y la principal causa por la que la poesía es un ejemplo de aquellas artes que se han zafado de la zarpa de la crítica es, simplemente, porque no las han encontrado útiles. E, incluso, este hilo conductor en el que se ve la misma idea de arte asociada a la utilidad continúa siendo expresada en varios de sus escritos, llevándonos nuevamente a *Art and the Handicraftsman* y su frase (ya recogida en el capítulo primero), donde expresa que “[t]here is no opposition to beauty except for ugliness: all things are either beautiful or ugly, and utility will be always on the side of the beautiful thing” (87), y viceversa. La utilidad no es más que una idea preconcebida por parte del público en general y que, casi con total seguridad, parte de la crítica en particular y es llevada de forma errónea al ámbito artístico. Por ello, refuerza esta afirmación haciendo un alegato en el que apela a los antitéticos una vez más, exponiendo que la única oposición existente para lo bello, es lo feo. Wilde no sostiene que belleza y utilidad sean excluyentes, sino más bien lo contrario. Asimismo, en esta proclama se ve encerrada una protesta o crítica velada en contra de una práctica que se extendía cada vez más en aquél entonces y que consistía en medir el arte por su apariencia externa de utilidad, como si se tratase de otro producto más fruto de la producción industrial en masa.

De nuevo, descubrimos que detrás de esta disertación se oculta la influencia de John Ruskin en *The Stones of Venice* (1851-1853), en la que éste, en un intento de defender sobre todo al pintor Turner, rechaza la premisa establecida por la cual el arte y la utilidad deben ir de la mano, como era ya casi la práctica habitual en el siglo XIX, y entre cuyos defensores de justo lo contrario a lo que Wilde o Ruskin intentan enfrentarse, se encuentran autores tales como Adam Smith o el filósofo David Hume entre otros. No obstante, de la idea de Ruskin, Wilde extrae nuevamente su particular enfoque y en *The Decay* aporta su propio punto de vista y afirma que “Art never expresses anything but itself” (1078), resaltando así la impotencia del arte y el papel de la belleza como objetivos en sí mismos como finalidad. El simple hecho de observar o dar credibilidad a la hora de crear arte a aquello que se ve en la naturaleza no puede terminar en una consideración de ésta como fuente fidedigna para el artista, ya que recae en la interpretación visual de la

información que éste recibe y percibe generando así una copia de la realidad que, por tanto, está exenta de la mentira, de la imaginación (Cf.: *neuro-aesthetics*, o la interpretación del arte mediante los sentidos y lo que esto genera a modo de respuesta receptiva en las numerosas conexiones neuronales de nuestros cerebros). No obstante, esta idea de la invalidez de los sentidos como fuente de creación para el artista también la volvemos a encontrar en *Modern Painters* de J. Ruskin pero, en este caso, éste sostiene que, además, aquello que el ojo percibe puede pasar totalmente desapercibido al proceso de la mente:

The first great mistake that people make in the matter, is the supposition that they must see a thing if it be before their eyes... unless the minds of men are particularly directed to the impressions of sight, objects pass perpetually before the eyes without conveying any impression to the brain at all, and so pass actually unseen. (Vol. 1. 24)

La frase de Wilde “life imitates art” (Ibíd) sugiere de algún modo esta visión del arte como parcela en sí misma, un tanto solipsista, pero que altera de alguna forma la percepción del mundo en el plano físico. De hecho, a través de esta afirmación que está tan estrechamente ligada a la idea filosófica de que el mundo solo existe en el interior de nuestras mentes, y no en el exterior, presupone además que el arte nos instruye sobre cómo debemos *ver* el mundo exterior (según afirma el autor Landow en su *Aesthetics and Critical Theories*).

Una vez analizado cómo en *The Decay* se están sentando las bases de la estética que Wilde propugna, veremos como en *Dorian Gray* la crítica del momento le ataca precisamente porque consideran que la obra es totalmente inmoral. Asimismo, la recepción crítica posterior, entre los que destacan estudiosos como Isobel Murray, Richard Ellmann o más recientemente Nicholas Frankel entre otros, echan en falta en su única novela el verdadero propósito estético que éste divulgaba –siendo, desde sus puntos de vista, aún más latente en la segunda publicación de 1891 con la inclusión del prefacio– e incluso señalan algo que el propio Wilde expresó que podía ser considerado como una *tara*, un defecto en un producto artístico. Se trata de caracterizar demasiado los personajes, con la excepción de Basil Hallward que es el que sale peor parado en la segunda publicación con respecto de la primera. Asimismo, el contar con más detalles la trama, en un intento por reforzar el esteticismo, crea justamente el efecto contrario. No obstante, la mentira, entendida bajo las nuevas connotaciones que Wilde expresó en *The*

Decay, está presente y, por lo general, la obra de arte, sale airosa y cumple su propósito aunque pese a la crítica.

Llegados a este punto, es necesario ver cómo se inserta toda la aparatología ensayística de Wilde que estamos analizando en su novela *Dorian Gray* y que, al mismo tiempo, comencemos a dilucidar dónde se ven las pinceladas del Wilde artesano, y qué función tan importante tienen los objetos en la novela. El siguiente capítulo, será destinado a analizar estas cuestiones.

Capítulo 3: *The Picture of Dorian Gray*

3.1. Implicaciones de la identidad del artesano en *The Picture of Dorian Gray*

En numerosos estudios se ha puesto de manifiesto el hecho de que, quizás, Wilde esté exponiendo demasiado su propia persona al escribir su única novela. Esta afirmación parte incluso del propio Wilde en algunas de sus cartas a los periódicos, aunque también ha sido cuestionado por parte de algunos teóricos entre los que cabe destacar, por ejemplo, a Nicholas Frankel.¹⁸ Frankel hace especial hincapié a este hecho en su investigación sobre *Dorian Gray* que llevó a cabo en 2011 basándose en la recuperación del texto original de 1890. No obstante, si que hay algo cierto en todas esas afirmaciones y que además, está unido a la visión de Wilde como artesano. Wilde como artista, Wilde como autor, no consigue ocultarse del todo en esta novela, por lo tanto, no consigue desligarse de su producto artístico y, por consiguiente, no consigue crear el contexto artístico apropiado. Esto último se entiende como un fracaso por parte de Wilde como artesano, pues, precisamente, ése es el primer estadio que compete al artesano. Esto mismo se puede interpretar a su vez, como una explicación plausible al hecho de que recibiese tantas y tan variopintas críticas. Y además entronca con otra realidad, que evidencia que ni los lectores, ni la crítica de aquel momento, estaban preparados para comprender el esteticismo que Wilde defendió en su prólogo, con su aserción de que un libro no es moral o inmoral. Barbara T. Gates abunda en el problema de la recepción que obtuvo *Dorian*, frente a la de *Dr. Jekyll*, y concluye que:

The ending of this novel was problematical for late Victorian readers. Wilde's odd preface, which reads like an aesthetic's version of Blake's "Proverbs of Hell," warns that "there is no such thing as a moral or an immoral book" and that "those who read the symbol do so at their peril." Nevertheless many did read the symbol and wondered whether the book were moral or immoral. (124)

La visión que aporta a la novela su papel como artesano, entendido en los términos que hemos explicado en el segundo capítulo, supone consumir la recepción existente hasta nuestros días. Wilde como artesano ofrece la posibilidad de abordar sus obras desde este

¹⁸ El propio Wilde afirmó de la novela que "[it] contains much of me in it. Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be –in other ages, perhaps." Y de este mismo comentario, Nicholas Frankel sostiene que "[n]onetheless the novel does have numerous autobiographical elements, ... Wilde's comment suggests that the novel is a work of art that embodies his own 'secret'" (Frankel 14).

punto de vista, así como hace posible que se vea cómo los propósitos estéticos que defendía, se hacen efectivos en las mismas, a pesar de que en *The Picture of Dorian* este mecanismo quedó a punto de alcanzar la cúspide de maduración de una técnica en la que el artesano ha de jugar su papel. La novela, entendida como un objeto en sí mismo, ha de ser también incluido y tenido en cuenta como objeto artesanal que nace de la faceta de Wilde como artesano. La presentación de la misma, una vez fue reeditada, fue cuidada hasta el último detalle. A petición de Wilde, se elaboró una tirada de serie limitada, que constaba de doscientos cincuenta ejemplares, decorados de forma exquisita por Charles Ricketts.¹⁹ Pero, lo que es aún más importante, en esta segunda reedición Wilde, aprovechando quizás que tanto su novela, como su persona, para bien o para mal, estaban en boca de todo el mundo, hizo algo que fue novedoso para su época y que jugó además con la idea de hacer único un libro que, de por sí es, en palabras de Walter Benjamin, reproducible. Wilde firmó y enumeró esas doscientas cincuenta copias confiriéndoles así la idea de producto exclusivo, y adquiriendo así su firma como autor reconocido. Esto le ha hecho perpetuar su nombre en el tiempo, ya no como escritor, sino como objeto susceptible de ser coleccionado. De hecho, y este dato se aporta como algo anecdótico, hoy día las copias de esos doscientos cincuenta ejemplares oscilan entre los tres mil y quince mil dólares aproximadamente, dependiendo del grado de conservación y otro tipo de factores, tal y como recogieron en su *The Complete Works of Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray* los estudiosos de Wilde, Russell Jackson, Joseph Bristow y Ian Small:

In 1891 Ricketts's remarkable design for *The Picture of Dorian Gray* fulfilled Wilde's enduring requirement that the material attributes of his books should accentuate his commitment to aestheticism. ... Ricketts's unique lettering on the title-page –which is the same in both the small-paper and large-paper editions– rejects 'many of the conventions of the Victorian publishing' (Introduction: xxv).

Así, en su faceta de artesano, Wilde está creando un 'objeto' de gran valor que, aunque se (re)produce en serie, se convierte en una serie limitada. Aunque el artista no pudo esconderse en el 'contenido' del libro, pues la prensa y demás le achacaban que se *veía a Wilde por todas partes*, quizás sí que consiguió crear un libro que, como objeto artesanal, cumpliría el propósito de individualismo y de sobreponerse al paso del tiempo.²⁰

¹⁹ Charles Ricketts fue un artista polifacético, reconocido por su labor como ilustrador, aunque también fue escritor e impresor inglés. También se reconoce a Charles Ricketts por sus diseños de libros, y sus diseños de vestuarios y decorados para la escena.

²⁰ En el capítulo cuarto se verá como *The Picture of Dorian Gray*, es un avance más hacia la verdadera ocultación del autor, entendida como una mediación efectiva que se produce entre la identidad del artista y

En *Dorian Gray* se ve en todo momento a Wilde como artesano a través de las descripciones minuciosas a las que nos referíamos al principio, ya que suponen el contexto de reubicación de los distintos objetos artísticos. Para vislumbrar la significación latente en la elección y mediación de dichas piezas en el texto, nos referiremos a estudios cercanos al análisis cultural, como es el caso con el llevado a cabo por Anne Anderson, en el cual realiza un detallado examen de los objetos que se coleccionaban en ese momento, así como una propuesta sobre lo que éstos podían significar. Pero, al mismo tiempo, nos alejaremos de algunas de sus posturas y aportaremos las nuestras propias, ya que también se ve cómo en su análisis no solo aparece el acercamiento cultural a ciertos objetos de la novela, sino que además se ve como este enfoque convive en armonía con una visión en la que dichos objetos están en estrecha relación con una recepción de ellos desde la *Queer Theory*. Insistimos que, tal y como explicamos en el capítulo anterior, nuestro acercamiento completará entonces el análisis de los objetos, pero en referencia a la faceta de Wilde como artesano, como concepto estético del que él mismo se valió, para sobresalir y proponer una especie de reconciliación entre el arte y el artista creador y el mundo industrial en constante auge. Podemos ver, por tanto, que los objetos que son elegidos para ello son los que darán soporte a la función del artista como artesano en su labor de ocultar y como creador de verdaderos contextos para éstos. Una de las formas es precisamente a través de la creación de colecciones de objetos, donde se nos permite ver qué matices se consiguen soterrar en ellos y qué muestran, al mismo tiempo, desde el punto de vista artístico.

Se ven constantemente en *Dorian Gray* objetos que están hechos por la mano del hombre y que suponen una pieza única e individual frente a las producciones en cadena, cuyo objetivo es intrusivo y actúan como un impostor en su disputa silente porque se les considere arte. Por otra parte, aparecen también los objetos industriales que llevan aparejados una carga negativa en su significación y que, quizás de una forma maniqueísta, aparecen confrontados a los objetos artesanales, que gozan de una absoluta consideración artística, así como de Belleza. No obstante, adelantamos que habrá contadas ocasiones donde este rol, intercambie sus papeles y cambie por tanto su significado por completo. Por supuesto, cuando esto sucede, hay una intencionalidad manifiesta en llevar a cabo esta alteración. En consecuencia, cuando esto ocurre, los objetos artesanales y bellos

el artesano. Su novela le facilitó su avance hacia el teatro, como género donde realmente conseguirá este propósito.

obtendrán una significación negativa –ya que no están ocupando el contexto adecuado, o se les está otorgando una utilidad que no han de desempeñar, y como ejemplo de esto tenemos el propio retrato– en cambio, veremos como aparecen algunos objetos industriales con una acepción más amable o positiva de ellos mismos –como puede ser el caso de la fotografía.

Para empezar a rascar un poco más en la superficie de lo que los objetos pueden esconder y de cómo estos pueden mediar en el conjunto global de la novela, nos centraremos, a modo de ejemplo, en el momento en que aparece la taza de té. La taza de té, así como el resto de piezas que conforman el juego de té que se menciona en la novela, ha sido realizada por un artesano experto en ese campo, y lo hace bello no solo para que deleite como una pieza artística en sí, sino para que además sea un objeto útil al mismo tiempo. Pero, por otra parte, se puede inferir también de esa taza de té que las condiciones de trabajo o el contexto de su creación no han sido quizás los más adecuados para ese creador artesano, ni tampoco lo son para la finalidad con que dicho objeto se ha producido. Por tanto, ese mismo objeto, desubicado de ese contexto de ficción, trae detrás de sí esa realidad de condiciones laborales deplorables, pero, en el contexto que Wilde le proporciona en la ficcionalidad que recrea en la novela, este objeto sólo trae consigo la información referida anteriormente, a saber, que se trata de un objeto artesanal, bello y útil.²¹

Este hecho de las condiciones de producción se hace patente de forma expresa en algunos de los cuentos de Wilde, en concreto lo podemos ver en *The Young King*, donde el joven rey no puede aceptar que sus joyas y sus galas de rey vengan de manos de la tiranía de una forma de gobierno que explota a aquellos que están a su servicio, pero que, por otra parte, nos muestra las diatribas de los propios oprimidos que no quieren cambiar esa forma de vivir porque muy probablemente, eso les supondría el morir de hambre, por lo tanto, la problemática de la creación artística bella está unida a la intrusión constante del estado en el proceso y se ve la incapacidad por parte de nadie de plantearse tan siquiera que pueda haber otra forma de sociedad que permita romper esa dependencia. Parece que entonces es mejor que las cosas sigan como están. En este punto, no podemos olvidar que Wilde esbozó una forma de sociedad idílica para que la creación artística se diese bajo

²¹ Cf.: “[A]ll things are either beautiful or ugly, and utility will be always on the side of the beautiful thing” (*Art and the Handicraftsman*, 87).

unas nuevas condiciones que, además, beneficiaría a todos y cada uno de sus miembros. Aunque este modelo de sociedad sería – según expresa él mismo en *The Soul of Man* – una *utopía* y, por lo tanto, de difícil cabida en la práctica de la realidad.

Wilde como artesano, en *Dorian Gray*, es más efectivo que en sus cuentos, pues es capaz de, a través de la ficción, crear las condiciones contextuales a un producto artístico y situarlo frente a las producciones industriales como única posibilidad de preservar el individualismo del hombre.

3.2. El artista y el artesano en *The Picture of Dorian Gray*

Para llegar al análisis concreto de Wilde como artesano, a través de los objetos, etc., ha sido necesario ver cómo se inserta toda la aparatología ensayística de Wilde, que hemos analizado en el capítulo anterior, para así entender el nacimiento de la identidad del artesano, a pleno rendimiento, en su novela *The Picture of Dorian Gray*. Ese análisis ha facilitado que, al mismo tiempo, comencemos a dilucidar dónde se ven las pinceladas del Wilde artesano y qué función tan importante recaerá en el mismo para con los objetos en la novela –que en ocasiones son tanto o más importante incluso que los personajes.

La primera vez que se publicó esta novela fue el 20 de Junio de 1980 en la revista mensual literaria conocida como *Lippicott's Monthly Magazine*, tanto en su edición americana como inglesa. Semanas más tarde a su publicación, Wilde, antes de comenzar a recibir las primeras críticas y reacciones a su novela, redactó una carta que acompañaría al texto (pero no especificó a qué editorial iba dirigida la carta), en la que decía que “Dorian Gray would create a sensation”, y que “[he was] going to add two additional chapters” (Mason 4), una vez que pasasen tres meses, tiempo en que los derechos del libro pasarían a ser plenamente suyos. Pero las reacciones de la crítica no se hicieron esperar. Criticaron de ella la falta de moralidad, el vicio, la translucidez del pecado por doquier, la ambigüedad constante y el estilo narrativo recargado con descripciones y paradojas. En definitiva, no entendieron la doctrina puramente estética, banal y hedonista que les proponía Wilde con esta novela, y su enfoque hacia la obtención del individualismo en una sociedad que obliga a ocultar al individuo. Las consecuencias pronto se hicieron sentir:

Britain's largest bookseller, W.H. Smith & Son, removed all copies of the July number of Lippincott's from its bookstalls days after its publication. In a letter to Ward Lock & Co. ... the retailer explained that it felt compelled to do so because the story had "been characterized by the press as a filthy one. (310)²²

Así que el día 1 de Julio de 1891, un año más tarde, Wilde, a pesar de que ya vaticinó que incluiría dos capítulos más, se vio quizás forzado por las circunstancias a hacer algo que nunca antes había hecho con ninguna otra de sus obras. Tuvo que reescribirla, añadir, cambiar, quitar frases, para que el arte que proponía se entendiera. Esta vez la obra se publicó en forma de libro en la editorial Messrs. Ward, Lock & Co., y le añadió siete capítulos nuevos.

No obstante, la aceptación que esta nueva versión de *Dorian Gray* tuvo esta vez fue más o menos la misma, pues fueron muchos los que siguieron viendo en ella un contenido corrupto más que una exaltación de la estética por encima de la ética y de la moralidad. Por eso Wilde, el 1 de marzo de 1891 en *The Fortnightly Review*, decidió finalmente añadir a la obra un prefacio con veintitrés preceptos en los que se proclamaba como artista y con los que pretendía acallar a la crítica. Así es como se viene publicando normalmente, con el prefacio que añadió entonces y con un total de veinte capítulos.

El hecho de que Oscar Wilde se autoproclamase artista está unido a su faceta como artesano, pues, tal y como promulgó en sus ensayos, el artista y el artesano han de confluir en la misma persona. En otras palabras, por primera vez y bajo esta proclama, se ve como *Dorian Gray*, supone el principio hacia la culminación de todos esos preceptos artísticos, llevados a la práctica en el texto, a través de los objetos, los personajes y el uso del lenguaje.

El Wilde que consideramos artesano responde a que, por un lado, aunó sus ideales y preceptos sobre Arte y Belleza y, por otro, creó una obra literaria en base a los mismos. Contextualizó y seleccionó los objetos que le iban a permitir conseguir su objetivo y, al mismo tiempo, al libro como objeto le confirió la capacidad de ser tratada como pieza única de *artesanía* —entendida como un producto único y estético en las condiciones en que él mismo proponía.

²² W.H. Smith & Co., letter to Ward, Lock and Company, July 10, 1890, quoted by Holland in *The Real Trial of Oscar Wilde*, p. 310, n. II3.

Tal y como se anticipó en el anterior apartado, la novela se publicó esta vez bajo una apariencia y finalidad concretas. En la forma que Wilde imprime a su novela como objeto se ve la intencionalidad de conferir una identidad única a su producto, con un acabado que demuestra que estamos frente a una obra de arte. Cuando se publicó la novela en formato libro, la cubierta era de papel de estraza gris (como el color de la ceniza) y el lomo del libro era de un material similar al pergamino. Las letras en color dorado del título fueron diseñadas por Charles Ricketts –al cual Wilde se refirió diciendo que era “a subtle and fantastic decorator” (Frankel 8)– junto con esa edición de lujo limitada a doscientas cincuenta copias que venían firmadas por el propio Wilde, y que también fue publicada, con alguna que otra diferencia a la descripción de la edición que ya hemos hecho. La firma de Wilde de estas copias le proporcionó, como ya expresamos anteriormente, la fama y el nombre (la firma de autor) que necesitaba para poder hacer llegar a un mayor número de público posible. La novela, como avanzábamos, no pudo ocultar a Wilde como autor de la misma, es decir, no pudo ocultar al artista, pero, sin embargo, a pesar de ser fallida por este motivo, sí que es prototípica de la verdadera ocultación a través de los objetos, y que más tarde se vería masterizada en el teatro. Asimismo, a través de esa firma, y de este producto en sí que resultó ser el libro en sí mismo, sí que se ha culminado una identidad de artista que, como artesano, debería pulir más tarde en términos de ocultación. Wilde, a través de su firma y de su autoproclamación como artista, ha elaborado su identidad y ha conseguido que desde ese momento sus obras obtengan un contexto artístico más adecuado. Y al mismo tiempo, ha elaborado un producto único, de reconocido prestigio o fama y que avala dicha creación.

Los principales motivos que llevaron a Oscar Wilde a escribir esta novela vienen condicionados principalmente por las palabras de uno de sus maestros en las cuestiones de estética y en el movimiento del arte por el arte, nos referimos a Walter Pater. Éste le sugirió durante su graduación en Oxford que escribiera prosa, pues era mucho más difícil escribir prosa que poesía, a lo que Wilde, tras recapacitar y experimentar con la narrativa durante varios años con sus cuentos, escribió las siguientes palabras en una revisión de un poema de Pater, en referencia a los motivos que le llevaron en sus inicios como escritor a jugar con la poesía y, posteriormente, a meterse de lleno con la prosa, experimentando con numerosos ensayos, sus cuentos, el drama y la novela. Es gracias al propio Walter Pater, o mejor dicho, a su libro sobre estética *The Renaissance*, por los cuales Wilde, según afirmó en su ensayo *Art and Morality*, se decidió a escribir prosa:

Those were days of lyrical ardours and of studious sonnet-writing, days when one loved the exquisite intricacy and musical repetitions of the ballade, ... I did not quite understand what Mr. Pater meant, and it was not till I had carefully studied his beautiful and suggestive essays on the Renaissance that I fully realised what a wonderful self-conscious art the art of English prose-writing really is, or may be made to be. (1)

Hay evidencia de que cuando Oscar Wilde escribió la primera versión de su *Dorian Gray*, y apareció publicada en la revista Lippincott's, Walter Pater entendió perfectamente el mensaje artístico y estético encerrado en la obra y no vio en ella ningún tipo de corrupción, malignidad o vicios, que fue de lo que le acusó la crítica principalmente. Aunque también, en uno de sus pasajes – justo el que Wilde se negó a cambiar entonces –a Pater le causó cierta impresión por esa ambigua incertidumbre y esa maldad, que podía evocar en una mente ya de por sí perversa, y entonces sintió la necesidad de comentarle a Wilde que “*Dorian Gray*– is sufficient to prove how free from offence the story really is. No artist is consciously wrong” (*The Speaker* I. 12. 319).

Wilde redactó muchas cartas para aclarar y defender su obra de todas las críticas a la que la estaban sometiendo desde su primera aparición, llegando incluso a decir en una de ellas, y en respuesta en concreto a uno de los críticos, Mr. Charles Whibley, que si Goethe viviese de seguro se deleitaría leyendo y entendiendo el arte de puro hedonismo que encierra *Dorian Gray*.

I still hold this opinion. If a man sees the artistic beauty of a thing he will probably care very little for its ethical import. If his temperament is more susceptible to ethical than to æsthetic influences he will be blind to questions of style, treatment and the like. It takes a Goethe to see a work of art fully, completely and perfectly, and I thoroughly agree with Mr. Whibley when he says that it is a pity that Goethe never had an opportunity of reading "Dorian Gray." I feel quite certain that he would have been delighted by it, and I only hope that some ghostly publisher is even now distributing shadowy copies in the Elysian fields, and that the cover of Goethe's copy is powdered with gilt asphodels. (*St James's Gazette*, Aug. 13, 1890 web)

En otra carta que Wilde envió al director de la *St James Gazette*, cuando se publicó en formato libro y con la inclusión de los siete capítulos que hemos mencionado, hace una distinción muy clara entre lo que ha de ser por un lado la esfera y las ocupaciones concernientes al arte y las que han de pertenecer meramente a la ética, ya que según él, – y este argumento lo utilizó en defensa a las críticas que se vertieron contra su obra–, ambas han de estar bien diferenciadas, “[I] am quite incapable of understanding how any work of art can be criticised from a moral standpoint. The sphere of art and the sphere of

ethics are absolutely distinct and separate” (*St. James’s Gazette*, June 26, 1890 web). Por ello, más tarde, concretó estas palabras en su ensayo *The Soul of Man Under Socialism*:

When it (the public) says a work of art is grossly unintelligible, it means that the artist has said or made a beautiful thing that is new; when it describes a work as grossly immoral, it means that the artist has said or made a beautiful thing that is true. The former expression has reference to style; the latter to subject-matter. (1186)

De igual modo, también se ve este sentimiento en el prefacio que añadió después a *The Picture of Dorian Gray*, reivindicando de este modo los preceptos del arte tal y como él lo entendía y por lo tanto lo defendía argumentando que “[i]t is the spectator, and not life, that art really mirrors. Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex and vital. When critics disagree the artist is in accord with himself” (18).

Pero Wilde, con su afinada verborrea, argumenta que en el fondo toda esa prensa que vende que su obra *Dorian Gray* es un puro contenido inmoral, solo va a causar que el público se asome a ella por el morbo y la curiosidad, fomentando ya de paso las ventas de la revista donde se vierten tan duras críticas contra el escritor. En este hecho ve la hipocresía de la sociedad que juzga pero compra: “The English public, as a mass, takes no interest in a work of art until it is told that the work in question is immoral, and your reclame will, I have no doubt, largely increase the sale of the magazine” (*St. James’s Gazette*, June 26, 1890 web). El contenido de esta carta en la que Wilde intentaba defender su novela desde el punto de vista del arte nos lleva una vez más a tratar de dilucidar esa doble visión del Wilde artesano y artista. Es decir, hay una manifestación por su parte de establecer una defensa de su novela desde las bases estéticas que ya había venido sentando con anterioridad en sus ensayos y conferencias por Estados Unidos y Canadá. La visión que distingue al artista y cuál ha de ser su ámbito de adscripción, es la de crear su obra y al mismo tiempo la de tener la capacidad de desligarse de la misma con la intención de construir un juicio crítico productivo que genere en otra obra de arte, tal y como se puede apreciar en *The Critic as Artist* y, que es muy distinta a la función que el artesano ha de acometer que, tal y como mencionamos en *Art and the Handicraftsman*, es, (tal y como señalamos igualmente en nuestra introducción), la de permitir que el objeto producido, la obra de arte que éste produce no pierda la ‘identidad,’ estando por tanto estrechamente ligado a su constante proclama por el individualismo del hombre que tanto se deja ver en *The Soul of Man under Socialism*. Es decir, el artista y el artesano van de la mano de la misma persona y es en la función del artesano, al ser el que preserva en el

producto la verdadera esencia, el alma, la que está dotada de una clarísima función social, y para ello, insiste en que debe ser llevada a cabo en un contexto social adecuado. Anteriormente, ya avanzamos que algún estudioso sobre Wilde, entre los que destaca Richard Ellmann, sostiene que *The Soul of Man* fue redactada con la intención de dar soporte estético a su novela y de tratar de argumentar por tanto que, como obra de arte, cumple sus funciones perfectamente, pero que, quizás, el propósito estético que Wilde defendía en otros ensayos era precisamente negativo: “If *Dorian Gray* presented aestheticism in an almost negative way, his essays *The Critic as Artist* and *The Soul of Man under Socialism*, gave it affirmation. ... With these essays, Wilde clarified the meaning of *Dorian Gray*” (307-9). No es lícito, entonces, criticar la obra desde el ángulo de la moralidad, y Wilde dio buena cuenta de ello en el ensayo *The Critic as Artist*. Pero en la práctica esto no fue así porque, tal y como señala Nicholas Frankel en *The Picture of Dorian Gray. An Annotated, Uncensored Edition*, “Wilde on one occasion remarked that “it contains much of me in it”. Wilde’s comments suggests that the novel is a work of art that embodies his own ‘secret’” (14).

Wilde, siendo consciente de que podría tener más problemas que traspasaran la mera crítica a su obra, decidió reescribirla para dejar más patente el hecho de que sólo *lo hacía para deleitarse a sí mismo*,²³ de que su propósito era estético, pero, no obstante, durante su juicio en el que fue acusado de *sodomite*,²⁴ su “purged edition”²⁵ (Frankel 16), de la novela, la de 1890 fue utilizada por parte de Edward Carson, como prueba “to prove that Wilde was “posing as a sodomite,” in his writings at least, and that his client’s –[Marquess of Queensberry]– charge was legally justified”²⁶ (Frankel 16). Tal y como se ve en el siguiente diálogo recogido por Mason, Wilde se ve sometido en su juicio a una batería de preguntas indirectas que tienen la intención de atacar a Wilde por su obra:

- I take it that no matter how immoral a book may be, if it is well written it is, in your opinion, a good book?
- Yes; if it were well written so as to produce a sense of beauty which is the highest sense of which a human being can be capable. If it were badly written it would produce a sense of disgust. (Mason 44)

²³ “I wrote this book entirely for my own pleasure” (Wilde. *St. James's Gazette*, June 26, 1890 web).

²⁴ **Sodomite*, tal y como escribió el Marquess of Queensberry, el padre de su amante Lord Alfred Douglas y que ha sido objeto de numerosos comentarios e ironías desde entonces.

²⁵ Ver: “Unsigned review of *The Picture of Dorian Gray*,” *St. James's Gazette*, June 20, 1890; rpt. en *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. Ed. Karl Beckson. London: Routledge & Kegan Paul, 1970: 72. Y Holland, Merlin. *The Real Trial of Oscar Wilde*. New York: Perennial, 2004: 86.

²⁶ Ver: “Unsigned notice of *The Picture of Dorian Gray*,” *Scots Observer*, July 5, 1890; rpt. en *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. Ed. Beckson. Routledge and Kegan, 1970: 75.

No obstante, no es nuestra labor dilucidar aquí en esta tesis los acontecimientos que desembocaron en una condena de dos años en la cárcel con trabajos forzados.

La sociedad de su momento no supo comprender que tenía delante de sí una novela estandarte de ese *art for art's sake* y que se debía separar de ella a su escritor, que intentó expresar que un libro *está bien escrito o mal escrito, pero no es moral o inmoral* (paráfrasis del prefacio que añadió en 1891). Las palabras de Richard Ellmann cuando afirma que “*Dorian Gray is the aesthetic novel par excellence, not in espousing the doctrine, but in exhibiting its dangers*” (308), insinúan que, quizás, la novela expresa más las consecuencias de una pose que los preceptos estéticos en sí. Además, Wilde, parece ser un personaje más en la obra, o mejor dicho, se ven trazos de su vida en todos sus personajes. Precisamente, esta incapacidad por parte de Wilde de no conseguir ocultarse es lo que le lleva a replantearse volver a probar suerte con el teatro, pues ahí sí será capaz de conseguir su objetivo. La labor del artesano en esta novela se ve manchada por el artista, que es el que no ha sabido esconderse en su obra.

La novela –sobre todo la primera versión, la de 1890, por ser la que Wilde consideró que no debía necesitar de más explicaciones, así como tampoco requería de ese tipo de caracterización que criticó en otros autores en *The Decay*–, sí que puede ser considerada una obra de arte entendida bajo los preceptos del esteticismo que Wilde promulgó en sus ensayos.

J. D. Thomas, profesor de la Rice University, en la introducción a su ensayo sobre *The Soul of Man under Socialism. An essay in Context*,²⁷ señala que la inquietud que sentía Wilde por la estética, y por cuál debía ser la función del arte, del artista, etc., encuentra su lugar con la creación de *Dorian Gray* y de *The Soul of Man*: “[T]he subtle disquietude that reigned in his brain found expression in ‘*The Picture of Dorian Gray*’ and his essay on ‘*The Soul of Man*.’”²⁸ (83), pero que “the difficulty about *The Soul of Man under*

²⁸ Tal y como J.D. Thomas recoge en su nota a pie de página número 2 es “Anna, Countess de Brémont, [in] *Oscar Wilde and His Mother: A Memoir* ... She quotes Wilde as telling her privately in a picturesque setting at Paris in August, 1900: *I have found my soul. I was happy in prison... I was happy there because I found my soul. What I wrote before I wrote without a soul, and what I have written under the guidance of my soul, the world shall one day read, it shall be the message of my soul to the souls of men!* Regrettably, the Countess does not state whether Oscar Wilde explicitly mentioned the then unheard-of letter to Lord Alfred Douglas, later known (after its first partial publication in 1905) as *De Profundis*, in connection with this confession that so partly documented her thesis” (92-3).

Socialism, ... is that it is a treatise on Individualism. Hesketh Pearson suggested that it might better have been titled *The Soul of Man above Socialism*” (83), y continúa matizando que:

[I]n Wilde’s days, even more explicitly than in ours, individualism (commonly capitalized) was the specific antonym of socialism and communism, and was regularly so employed by collectivists and exponents of free enterprise alike. In the minds of doctrinaire socialists it was associated with the hated counter-doctrine of laissez-faire, in which what might be termed the orthodox view of progress in Victorian England. (83)

Por lo tanto, a pesar de que esta interpretación debe ser tenida en cuenta en nuestro estudio, y que esboza una teoría muy novedosa sobre este ensayo; nuestro enfoque es más partidario de teorizar con la posibilidad de que –lejos de estar relacionando constantemente este ensayo con la política– la intencionalidad del escritor más bien era la de expresar qué estilo de sociedad y contexto resultan los más apropiados para la creación artística, de forma independiente y desvinculada del estado y de lo que ello conlleva –doctrinas moralizantes que arruinan el producto artístico creado. Esta tarea es la que está estrechamente unida a la capacidad que se le presupone al artesano. Una vez acondicione ese entorno adecuado, se potenciará en todo momento el individualismo, dejando así la puerta abierta a ese *New Renaissance* al que hace referencia en detalle más tarde en *De Profundis*.

3.3. Influencias que se ven reflejadas en *The Picture of Dorian Gray*

En el análisis de *Dorian Gray*, y en particular de los objetos que en ella aparecen, así como del papel que el artesano desempeña, hay que hacer hincapié en el carácter denso de esta novela, debido a las minuciosas descripciones. Se detallan las distintas estancias de las casas de los personajes, los personajes en sí y sus indumentarias, las relaciones sociales que estos mantienen, el carácter de los propios personajes, las calles de Londres, con sus zonas más ricas y sus zonas más deprimidas, etc. Todo ello conforma un conjunto que generará en consecuencia un análisis igualmente detallado. Estas descripciones contienen precisamente la raíz donde se verá la mano del artesano. El hecho de pormenorizar la descripción de todo lo referido anteriormente cumple, según Wilde, con un propósito estético, y ha dado lugar a numerosos estudios y debates sobre la verdadera

intención de Oscar Wilde al escribir esta novela. Según Peter Funke en su libro *Oscar Wilde*, “a pesar de las protestas”²⁹ (Funke 137) que el libro recibió, no obstante encierra un fuerte contenido moral –pero recordemos la frase que incluyó Wilde en el prefacio de 1891 y que ya ha sido mencionada en el anterior capítulo, donde afirma que “there is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all” (18). Según las palabras de Funke, Wilde “no aminoró la lección moral al reelaborar el relato; [sino] todo lo contrario, al introducir la figura de James Vane acentuó el miedo de Dorian, ... subrayando de ese modo el contenido moral” (Funke 137). Asimismo, vemos en Mason cómo también hubo críticas que señalaron este contenido moralizante de la obra:

[T]wo thirds of all Mr. Wilde has ever written is purely ironical . . . [*The Picture of Dorian Gray*] is a work of the highest morality, since its whole purpose is to point out the effect of selfish indulgence and sensuality in destroying the character of a beautiful human soul. (Mason 47-8)

No obstante, nosotros somos partidarios de interpretar que lo que en realidad hizo Wilde al reescribir su novela en varias ocasiones, e introducir numerosos cambios, fue precisar y contextualizar aún más –conforme al papel que él mismo concibe para el artesano, y que procederemos a desentrañar a continuación– el modo en que quería que se recepcionase la obra más esteta de todas. Si bien, tal y como recogimos en boca de Ellmann, en *Dorian Gray* se ponen de manifiesto las consecuencias de vivir conforme a un individualismo hedonista sin precedentes. Pero, lo que se aprecia también es cómo la sociedad es la que precisamente obliga a ese personaje a ocultarse. Es decir, nuestro enfoque parte de la premisa de que Dorian no nació ‘maligno’ e ‘inmoral’; nació queriendo ser individual y, por el contrario, es la sociedad y su inflexibilidad la que no acepta esa individuación. Tal y como Esther Sánchez Pardo señala en su ensayo *Confesión y Sublimación en ‘De Profundis’: raza, disciplina e identidad en Oscar Wilde*:

Si esquematizamos el argumento de Dorian Cray, veremos cómo el ideal de individuo evoluciona sin culpa a través de los distintos estadios de autoconciencia orgánica mientras que la influencia social en el individualismo es nociva y pervertidora. La hipocresía del sacrificio personal es inherente a la cultura victoriana porque marca la permanencia de una forma primigenia de autorrepresión. (254)

²⁹ Cuando Peter Funke alude a ‘las protestas’ se está refiriendo a la crítica que Wilde recibió por *Dorian Gray*, ya sea en el ámbito estrictamente literario o mayoritariamente en la prensa.

Dorian, al saberse fuera de ese contexto y sentir que no encaja en esos valores, se esconde, sale de noche para refugiarse en su oscuridad y prefiere que sea el retrato el que oculte la vergüenza social para, finalmente, ‘suicidarse’. Al destapar el retrato, Dorian está cometiendo un acto de suicidio, pues sucumbe finalmente ante el horror de sus acciones mediante la visión de sí mismo (de su alma, si se prefiere). Este efecto del retrato como espejo del alma, es una metáfora de la conciencia del ser en la sociedad y de la reconciliación del mismo con sus pasiones –y sus *pecados*, sus vicios. Este hecho de enfrentar el *self*, al juicio del espejo que proyecta tu verdadero interior, ligada a la idea de la muerte o el suicidio, se ve posteriormente en Herman Hesse en su *Steppen Wolf*. También ha sido ampliamente tratado desde el punto de vista del mito de Narciso y la idea del doble y su reflejo en el espejo en el estudio titulado *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana* del profesor Antonio Ballesteros González. En dicho estudio Ballesteros afirma que:

La relación dual que se establece entre la pintura y él será de carácter quiasmático, ya que mientras Dorian –trasunto de Fausto en esta vertiente– permanece sorprendentemente joven, es el retrato el que envejece y representa todos los vicios de su poseedor. En definitiva, ... lo que el estanque y el cuadro simbolizan no es otra cosa sino la muerte. El destino de ambos, Dorian y Narciso, está ligado a su propio reflejo, ya que son incapaces de amar por completo cualquier otra cosa que no sea el propio ego. (312)

Wilde dejaba claro y evidenciaba con esta dualidad establecida entre el objeto metáfora del alma y de los anhelos reclutados en el cuadro, y el personaje social, Dorian, una actitud típicamente ‘victoriana’ en la que se observa una constante violación de la moralidad a conveniencia convirtiéndola así en una doble moral hipócrita y rampante. El hecho de querer dar ejemplo ante la sociedad y de conservar una imagen pública reputada, para después ocultar los vicios que en el fondo proporcionan el ansiado individualismo hedonista, lograría explicar *grosso modo*, –yendo de lo particular e individual a lo general, a mayor escala–, la forma en que el Imperio Británico gestionó sus colonias. El historiador Rodrigo Q. Monge, en su ensayo *Oscar Wilde: Del Arte por el Arte a Una Cena con Panteras*, recoge esta idea, que bien podría resumir la importancia extrema de la moralidad y el acatamiento de las normas para que el Imperio y la sociedad siguieran expandiendo sus fronteras, pero no quizás tanto en humanismo: “si no queremos que las colonias se desmadejen y se vean grietas de un mal funcionamiento de nuestro sistema, habrá que empezar por dar ejemplo desde casa” (web). Esta frase ilustra a grandes rasgos el espíritu general decimonónico y nos permite, además, extraer conclusiones acerca de porqué a veces ciertas normas tan rígidas no casaban con los avances tecnológicos y de

pensamiento que se iban dando cada vez más, en todos los ámbitos, en la sociedad inglesa industrial. Quizás una posible explicación sea precisamente ésta, que había que dar ejemplo para mantener el orden tanto dentro como fuera de las colonias. Con respecto a lo que incumbe a la novela, Wilde escogió numerosos objetos, así como poses arquetípicas, del catálogo de la sociedad del momento que reflejaban, de un modo u otro, las consecuencias de vivir bajo una forma de gobierno que priorizaba más expandirse en todos los sentidos que fomentar el individualismo —expandir la producción, crear necesidades, extender sus fronteras. Así, Wilde conseguía incidir una vez más en el sentimiento de mediocridad que le inspiraba la burguesía de su época y las incoherencias de los preceptos morales victorianos a los cuales ésta se sometía casi con una aceptación tácita y de una manera acomodaticia, vulgar —bajo su punto de vista— tal y como hemos ido aduciendo, a través de las numerosas referencias a este sector de la sociedad que se recogen en *The Soul of Man* principalmente.

En otro orden de cosas, vemos que este resentimiento supondrá que en *Dorian Gray* los objetos y las situaciones sociales que se relatan vengán viajando desde varias procedencias, de todos esos sitios que forman parte del Imperio que se ha formado bajo el mandato de la reina Victoria. Los objetos reciben así una nueva reubicación en otro contexto y, a veces, se les asigna otro uso para el cual no fueron creados. Este dato es muy importante porque en la reubicación y acondicionamiento contextual es donde se ve el ámbito de acción activa de la función que ha de desempeñar el artesano. Además, es donde se puede percibir a su vez el esteticismo en estado puro. De hecho, el acometido del esteticismo que Wilde pretendía mostrar con *Dorian Gray* está estrechamente unido al ideal de belleza y éste, a su vez, a la forma de obtener el placer y el deleite artístico. Estos tres pilares se los debe Oscar Wilde, en parte, a su maestro y amigo, en un primer momento, Walter Pater. De él, Wilde retomará y pondrá de manifiesto *a posteriori*, en *Dorian Gray*, numerosas alusiones que demuestran la importancia del arte ya en la antigua Grecia y el ideal Epicureo de Belleza, y la necesidad de adaptar esos ideales hedonistas a sus constantes reivindicaciones en el ámbito del arte, y en concreto del esteticismo. Wilde nutre así su novela con estas referencias que pretenden conseguir el reforzar aún más ese propósito estético que veníamos avanzando anteriormente. En concreto, hay que destacar una de las obras de Walter Pater como fuente de inspiración para Wilde para conformar su ideal de esteticismo y plasmarlo en su obra. Según recoge el autor Pearson, Hesketh en su libro *The Life of Oscar Wilde*, “Wilde recognised this

when he said, towards the end of his life, ‘The only writers who have influenced me are Keats, Flaubert and Walter Pater, and before I came across them I had already gone more than half-way to meet them’” (29). La obra de Pater que ejerció mayor influencia fue *Studies in the History of the Renaissance* (1873). Wilde llegó a llamarla incluso “the Golden Book” (Frankel 28), y se refería a la misma como a un texto que estaba lleno de cambios vitales y en donde se ve además qué rol se destinaba al artista y qué función acometía éste durante el Renacimiento en Europa, en lo que a cultura se refiere, a través de un enfoque crítico artístico (Pearson 38). Pater argumentó en su libro *Studies in the History*, que “the fifteenth century is an impassioned age, so ardent and serious in its pursuit of art that it consecrates everything with which art has to do as a religious object” (1873: 18). No es sorprendente entonces que este libro también pudiese suponer el germen que más tarde abocó a Wilde a dirimir que fuese necesario enfocar esas ideas de Pater hacia ese *New Renaissance*, y que plasmará sobre todo en su último texto *De Profundis*, al que haremos referencia en el epílogo. De hecho, muchas de las ideas de las que Wilde se valió a lo largo de su vida, tanto en sus obras como en sus ponencias, así como para sí mismo, fueron indudablemente urdidas a raíz de haber leído este *Golden Book*. Asimismo, *Dorian Gray* muestra sin reservas y con celo estas ideas. Por ejemplo, Wilde recoge el hecho de darle tanta importancia a la belleza en una creación artística, de Pater, que expresó en su *Studies in the History*, en consonancia con lo que el historiador Johann Joachim Winckelmann³⁰ ya expresó en su momento, que “no other people value beauty as much as the Greeks: monuments of beauty are created, people are prized for their beauty and it gives them right to fame” (Pater 103). Para Wilde, no es aleatorio el hecho de que su personaje Basil Hallward, el creador del retrato, se vea rodeado de la presencia y de la belleza suprema de Dorian, ya que según Pater aquellos que son bellos buscarán su realización a través del artista al que se acerquen y al mismo tiempo, los artistas, en una especie de simbiosis beneficiosa para ambas partes, recibirán *a priori* la “opportunity to have supreme beauty ever before their eyes” (Pater 103). Es por esto que interpretamos tanto el hecho de que Wilde haya recibido estas influencias sobre el objetivo del arte y la importancia de la belleza, como que éste las mostrase a través de su narrativa como una prueba que refuerza nuestro punto de vista que mantiene que *Dorian Gray* cumple, al menos, con el acometido estético.

³⁰ Johann Joachim Winckelmann fue considerado por el propio Walter Pater como el especialista en el ámbito de la cultura y el arte Griego antiguo.

No obstante, en referencia a las influencias que Wilde usó, plasmó o reflejó, cabe mencionar que existen numerosos estudios que tachan a Wilde de plagiador. La postura que mantenemos con respecto de esta crítica, consiste principalmente en interpretar que dichas influencias conforman un entramado de intertextualidades que van creando su obra (y su imagen), hasta que éste llega a alcanzar los calificativos de esteta, artista y artesano. Precisamente, para la concepción del Wilde artesano que estamos estableciendo en nuestro estudio, nuestra defensa sobre las intertextualidades que va tejiendo a través de las influencias recibidas, suponen un proceso de creación de *craftsmanship*. Es decir, si Wilde, tal y como afirmó en *Art and the Handicraftsman*, defiende la necesidad de crear arte valiéndose de la materia prima que cada uno tenga a su alrededor, para elaborar un nuevo producto artístico, es lícito defender que el hecho de valerse de numerosas influencias, y después crear un nuevo producto, está en estrecha comunión con los preceptos que él mismo proponía. Por otra parte, recordemos que de igual forma, condenaba el hecho de copiar ‘algo’, (entiéndase un producto artístico), que ya había sido creado anteriormente, puesto que así se estaba vulnerando la premisa que establecía que en el proceso de creación, la figura del artesano es muy importante, sobre todo en relación a la capacidad que éste tiene de crear mediante el uso de la materia prima apropiada y de acondicionar en un nuevo contexto. Así, defendemos que Wilde empezó a escribir valiéndose de toda la materia prima artística que disponía en aquel momento –ya sean las influencias que provenían de su propia madre, Speranza, o de la admiración que profesaba por poetas como Keats– y con todo ese ideario, creaba su propio producto artístico, en la creación literaria, concebida ésta como un proceso artesanal. A modo de ejemplo, los primeros poemas que Wilde escribió, y que tuvieron tan mala recepción (Cf.: Richard Ellmann y Peter Funke), no son más que el primer estadio de un proceso que se iniciaba justo ahí, y que comenzaba precisamente por fijarse en todo aquello que le parecía hermoso, y que admiraba, como finalidad en sí misma, y que, poco a poco, iban conformando su identidad literaria. Para ello, primero tuvo que formarse como crítico sobre el arte para así, comprender en qué debía consistir una verdadera creación. Aquellos poemas, poetas, artistas, filósofos, escritores, etc., que influenciaron a Wilde –que ejercieron de musas en su propia creación– no son más que la base, la materia prima, que Wilde pasaba después a moldear a su antojo, reflejando poco a poco su propio ideal de belleza, que debía alcanzar, sin más pretensiones que el puro deleite de una nueva creación. Este es un proceso que empezó tímidamente al principio de sus creaciones, donde encajan sus poemas y cuentos, y que maduró hacia el final de su carrera como

escritor, donde destacan sus ensayos, *The Picture of Dorian Gray*, *The Importance of Being Earnest*, *De Profundis* y sobre todo, su poema *The Reading Gaol*, cerrando así el círculo creativo. Por eso, quizás la acusación de plagio a la que se ha visto sometido en numerosas ocasiones y en numerosos estudios³¹ no es del todo precisa desde nuestro punto de vista, ya que da por hecho que las intertextualidades de las que se pueda valer un escritor a la hora de producir –o la admiración y tendencia a reflejar en su forma de producción, el estilo de aquellos otros autores que le han influido en la misma– no son válidas. Recordemos que durante su ciclo de conferencias en Estados Unidos, Wilde explicó esto mismo a lo que nos referimos, al hecho de no copiar el arte que ya está dado, y desubicarlo así de su contexto y circunstancias originales, sino más bien valerse de lo que cada sociedad provee como materia prima, y crear un producto artístico bello:

Do not imitate the works of a nation, Greek or Japanese, Italian or English; but their artistic spirit of design and their artistic attitude to-day, their own world, you should absorb but imitate never, copy never. Unless you can make as beautiful a design in painted china or embroidered screen or beaten brass out of your American turkey as the Japanese does out of his grey silver-winged stork, you will never do anything. Let the Greek carve his lions and the Goth his dragons: buffalo and wild deer are the animals for you. (*Handicraftsman*, 50)

Para entender de donde parte nuestra apreciación sobre las intertextualidades como base y parte del proceso de *craftsmanship* en su obra literaria, y justificar nuestra afirmación de que suponen un punto clave en su apreciación como artesano, nos apoyaremos en el punto de vista que aportaron los estructuralistas al respecto –intentando establecer dónde acaba o empieza la delgada línea que puede existir entre intertextualidad y plagio.

Los estructuralistas impulsaron a mediados del pasado siglo XX una tesis que sigue vigente hoy en muchas de las corrientes críticas literarias que consiste, principalmente, en eliminar al sujeto, al autor, de toda obra. En este sentido, el crítico literario Roland Barthes llegó incluso a afirmar que todo texto es en realidad un intertexto debido a la presencia ineludible de otros textos que hay en él. De hecho, esta frase que hace alusión a la ‘muerte’, o corrupción, o desaparición del autor, ya aparece de forma tímida pero contundente en el siglo XIX, en el poeta francés Charles Baudelaire, en su poema titulado *Au Lecteur*,³² incluido en su libro *Les Fleurs du Mal*. Por otra parte, Baudelaire fue

³¹ Cf.: Funke, Ellmann, Tufescu, etc., entre otros.

³² En el siguiente capítulo, retomaremos con más concreción de qué manera se desarrolla el dandy en Wilde, y haremos referencia de nuevo a dicha cita:
“C’est l’Ennui! – loeil chargé d’un pleur involontaire,

también una figura clave de lo que se ha dado a conocer como el ‘dandismo’ –identidad a la que Oscar Wilde también se ve asociado y que, en cierto modo, también cultivó tal y como veremos más adelante en este capítulo.

Continuando con el argumento que justificaría el uso de las intertextualidades como materia prima en la creación literaria de Wilde, es necesario trazar la línea que la separa del plagio –interpretado este último hoy día como un hecho casi delictivo, y poco ético desde un punto de vista jurídico y académico. El crítico literario, poeta y ensayista Jorge Fernández Granados, ubica como diferencia entre ambos términos, la finalidad o intencionalidad que persiguen en sí mismos:

Aquello que se llama plagio es muy evidente, es una copia con toda la intención y plena conciencia de que es una obra ajena, buscando ocultar el origen. Mientras que la intertextualidad, la influencia, la mimesis, la paráfrasis, el diálogo entre un estilo o una obra y otra es algo muy diferente. Aquí lo que sucede es la asimilación de una obra a través de otra, esto puede tomar muchos matices, puede ser desde algo por influencia o para hacer un homenaje o una paráfrasis. También puede ser una cosa satírica, un juego de ironía, pongamos por ejemplo el *collage*. El autor puede o no hacerlo evidente. La intertextualidad es uno de los elementos más importantes en el arte contemporáneo, casi diría que no hay una obra absolutamente original. De alguna u otra forma todas las obras escritas en la actualidad la manejan de distinta manera. (*Entrevista de John Oliver a Jorge Fernández*, web)

En la delgada línea que existe entonces entre la distinción que hay que hacer entre plagio e intertextualidad –y retomando la relación que queremos establecer de dichas intertextualidades con la figura de Wilde el artesano– hay que señalar la importancia que éstas tienen a la hora de servir, tal y como decíamos antes, como *materia prima* al escritor a través de un proceso de selección que viene motivado por el ansia de mejorar ese producto ya existente y presentar algo único (y que, además, el propio Wilde en *The Critic as Artist* ya evidenció como una práctica necesaria que a menudo olvidaba hacer la crítica a la hora de juzgar una obra artística, y que consistía en mejorar y crear un nuevo producto a partir de uno existente). En la misma línea que Fernández, el filósofo catalán Eugenio D’Ors afirmó que: “todo lo que no es plagio es tradición y todo lo que no es tradición es

Il rêve d’échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délictat,
Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!”
(Baudelaire 2).

plagio.”³³ Con ello, se pone de manifiesto la idea de que, en definitiva, no existe una idea de originalidad absoluta y que, de un modo u otro, la intertextualidad es parte del proceso de unir lo anterior con lo nuevo, y crear así nuevas obras. Ezra Pound, T.S. Eliot, William S. Burroughs entre otros, son los que harán de esta práctica algo evidente en un intento por demostrar que las intertextualidades son oportunidades de una creación novedosa a partir de ideas y textos ya dados, y para dilucidar al autor primigenio en sus textos, Eliot en concreto, apela a la inteligencia cultural del lector, que habrá de buscar los hilos de todas esas voces literarias ancestrales que confluyen en una nueva obra genuina.

Para poner fin a este inciso sobre las intertextualidades, y continuar con Wilde y la recepción crítica de sus poemas, hay que mencionar que si que existe una evidencia por la que se puede considerar que “los primeros poemas de Wilde eran ‘fallidos’” (Funke 50). La misma recae en la propia intención de transmitir una nueva idea de belleza, ni siquiera porque tuviesen demasiadas resonancias a otros poetas, sino más bien porque no consiguen el objetivo de desmarcarse de esa forma de hacer poesía que ya existía en boca de otros y, por lo tanto, no alcanzan el objetivo de transmitir esa nueva belleza. Así las cosas, a pesar de tratarse de un intento por parte de Wilde por destacar en el género poético, –entendiendo el mismo como un ámbito de producción que forma parte de un proceso mecánico de montaje– no obstante, responde a esa necesidad que el escritor mostró por dominar todos los géneros literarios en un intento por retomar al completo artista humanista. Sin embargo, aunque la poesía sea una forma de producción literaria, al final acaba pareciéndose a ese proceso de montaje que ya existe y, por lo tanto, la unicidad y originalidad entendida desde el punto de vista del artesanato, no está conseguida. Por eso, su intento de creación se parece a un producto que ya está dado y no llega a ser –a pesar de sus intentos de ser original o único– una pieza exclusiva, precisamente por un fallo en la forma de la creación, algo que por otra parte, irá perfeccionando hasta alcanzar la maestría.

³³ Esta cita, conocida como *aforismo orsiano*, se encuentra garabada en la fachada norte del edificio del Casón del Buen Retiro en Madrid (Memoria Urbana. Web:

<http://www.unav.es/gep/dors/memoria_urbana3.htm>)

La frase original fue escrita en catalán: “Fora de la Tradició, cap veritable originalitat. Tot lo que no és Tradició, és plagi” (*Glosari. Aforística de Xènius*, XIV, *La Veu de Catalunya*, 31-X-1911)

3.4. Recepción crítica de *The Picture of Dorian Gray*

A lo largo de los capítulos que van conformando esta tesis, nos hemos hecho eco en varias ocasiones de cuáles fueron las influencias así como de cuáles fueron las críticas que éste recibió al escribir su novela, y en base a qué se las granjeó. No obstante, para completar el análisis de *Dorian Gray* es oportuno retomar esta cuestión no sólo haciendo alusión a las principales cuestiones que autores o periodistas contemporáneos a Wilde pudieron apreciar en su obra, sino haciendo constar cómo está el estado de la cuestión en la actualidad, qué recepción crítica se ha generado y en qué contribuye nuestro estudio a todo ello.

La siguiente cita recoge las palabras de Lord Alfred Douglas, que, a pesar de ser más conocido por haber pasado a la historia como el amante de Wilde —o incluso por ser el causante de su encarcelamiento y declive—, también se le recuerda, quizás en círculos más cerrados, por haberse dedicado a escribir.

Wilde was far from being in any sense a perfervid worshipper of the beautiful. To suggest that beauty was all in all for him is to suggest what is not true. He was never content that other people should write fine poetry or fine prose for him to admire, his sole ambition being to write fine things himself—not especially for the fine thing's sake, but for the sake of being able to pose as the one great and superior person in all the world. There were occasions, of course, when he could be adulatory, and even obsequious; but this was either to dead men or to those of his contemporaries who were engaged in arts with which he was not concerned as a practitioner. (25)

Entre otras cosas, Douglas redactó un libro que nacería de la necesidad que éste tenía de defenderse de un escrito que Wilde redactó en precarias condiciones durante su estancia en prisión por su condena por “acts of gross indecency and immorality” (Montgomery 325). El libro al que nos referimos es *De Profundis*, al cual Lord Alfred Douglas no pudo tener acceso en su totalidad porque Robert Ross, su albacea, —cumpliendo con la voluntad de Oscar Wilde—, lo depositó íntegramente en el British Museum de Londres³⁴ en la

³⁴ Para obtener más información sobre este hecho, así como de las modificaciones o publicaciones que este escrito pudo sufrir, conviene que nos hagamos eco de la información que aparece en la biblioteca del propio British Museum, y en donde se explica: “How was it published? Perhaps unsurprisingly, the text is often savagely critical of Alfred Douglas, and accordingly, Wilde's executor Robert Ross (1869–1918) and others feared being sued for libel if they published it in its entirety. The edition published in 1905 removed all reference to Douglas. In 1909, Ross gave this manuscript to the British Library (then the British Museum) on the condition that it was not made public for fifty years. In 1913, however, it was read in from as part of a libel case Douglas had brought against the writer Arthur Ransome (1884–1967), who had just published *Oscar Wilde: A Critical Study*. After Douglas's death, Wilde's son Vyvyan Holland (1886–1967)

primera década de 1900 con la condición de que el contenido total de éste fuese revelado hacia 1950. No obstante, Douglas si pudo tener noticias de parte del mismo, tal y como nos consta por boca del mismo Douglas en su obra, así como por fuentes biográficas como las que recoge R. Ellmann. Douglas alude al contenido sesgado de esta obra de Wilde, que se rodeó de tanto misterio al no hacerla pública de manera inminente, en su libro *Oscar Wilde and Myself* (1914), del cual hemos tomado la siguiente cita con la intención de ilustrar parte de la recepción crítica de Wilde como artista.

En esa cita, Lord A. Douglas pone de manifiesto que Wilde no recibió nunca el aplauso de la crítica por sus poemas —que eran considerados de baja calidad literaria (Funke 50)— o por sus cuentos. Además mantiene que éste se vio forzado a crear esa imagen de dandy decadente, y a autoproclamarse artista, porque así “era la única forma en que se aseguraría estar en boca de la sociedad” (Trad) (Douglas 32). Además, se puede apreciar cómo también Douglas proclama en la misma obra que Wilde sólo se ha convertido en un escritor que genera beneficios económicos a las editoriales. E incluso va más allá, pues le acusó de no ser original, (se habla del plagio una vez más).³⁵ En cuanto a los “preceptos de individualismo, belleza, arte o estética que defendía” (Trad) (35), Douglas menciona que para la creación de algunos de sus ensayos necesitó ayuda de escritores de la talla de Bernard Shaw. Según Douglas, ése sería el caso de *The Soul of Man under Socialism*, donde, según su opinión, Wilde sólo esgrime la necesidad de vivir bajo un tipo de

published the full text of *De Profundis* (1949) from a transcript copy; but when Rupert Hart-Davis (1907–99) compared this version with the British Museum/British Library manuscript, he spotted inaccuracies and published a full version in 1962” (See more at: <http://www.bl.uk/collection-items/manuscript-of-de-profundis-by-oscar-wilde#sthash.ekSF9AMg.dpuf>).

³⁵ Nuestra postura con respecto de las críticas que Wilde recibió sobre el plagio, ha quedado clara desde el principio. No es el objetivo principal de este estudio, dilucidar cuestiones que, por otra parte, están harto debatidas. El punto de vista que se mantiene al respecto de esta cuestión, estriba más bien hacia una indulgente justificación – y en vista del material que se ha utilizado para ese estudio – en la que se ve como Wilde, fue un artista capaz de conjugar las numerosas teorías y los distintos pensamientos que surgían y que parecían estar en constante ebullición creativa en aquél entonces. Más bien, somos partidarios de ver a Wilde como a alguien con la capacidad de aunar varias influencias de importantes pensadores y escritores bajo su particular prisma. No obstante, para leer más sobre críticas posteriores, estudios, ensayos, etc., en relación al plagio recomendamos las siguientes lecturas:

- Pearce, Joseph. *The Unmasking of Oscar Wilde*. London: Harpers Collins, 2000.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. London: Penguin Books, 1987.
- Murray, Isobel. *Oscar Wilde*. Oxford University Press, 1989.
- Bashford, Bruce. “Wilde & Plagiarism.” *English Literature in Transition*, 1880-1920 Volume 52, Number 3, 2009: 349-354.
- Tufescu, Florina. *Oscar Wilde’s Plagiarism: The Triumph of Art over Ego*. Irish Academic Press, 2011.

socialismo, o un nuevo renacimiento, que en el fondo no favorece por igual a toda la sociedad:

Shaw helped him to a species of socialism which looks revolutionary but which is really designed to benefit the rich rather than the poor... At the present moment it is to the interest of everybody directly concerned that the Wilde myth should continue to exist. It is excellent for Wilde's publishers, excellent for the printing, paper and bookbinding trades, and excellent for those critics and editors who are best known by their labours in connection with Wilde. (*Wilde and Myself*, 134)

Este hecho que señalaba Douglas, conforma todo ello y a grandes rasgos, parte del contenido de los caminos que adoptaría la recepción crítica que recibió Wilde en su época, –tanto como artista, como en ocasiones como persona–, y que responde también a muchas de las investigaciones y estudios que siguen hoy vigentes. No obstante, además de la idea de plagio que planea sobre Wilde, vemos cómo en la actualidad existen otras recepciones que han sido ampliamente debatidas, argumentadas, estudiadas y trabajadas, y que hacen alusión a la homosexualidad de Oscar Wilde. Estas recepciones críticas enfatizan el hecho del martirio de Wilde y lo enfocan en la homosexualidad expresada, o manifestada, a través de sus personajes, así como a la influencia o afectación de su condición sexual en su obra –como en *Dorian Gray*–, o a su idea de dandy, como pose que ocultaba dicha homosexualidad. Todo este crisol ha dado lugar por tanto, a varias corrientes interpretativas de su obra –y de su persona– adscritas al *Queer Theory*.

Nuestro interés en este estudio no reside ni en negar ni en debatir, o ni siquiera en entrar en otro tipo de disquisiciones, sobre Oscar Wilde como escritor cuya principal identidad es la de ‘homosexual’, por ser ésta la que dejó más huella en sus obras, así como del mismo modo, tampoco debatiremos sobre la condena que sufrió por ello, ni sobre el calado que este hecho pueda imprimir sobre su persona, sus personajes, o sus obras. La razón con la que apoyamos esta decisión responde a la consideración de que entonces estaríamos incurriendo en la repetición de este tipo de estudios, que se basan en la *Queer Theory*, y estaríamos coartando y limitando los objetivos y los resultados que revertirán de nuestro análisis en relación a Wilde como artesano y la mediación de los objetos en la construcción de identidades. Más bien, nuestra intención al traer a colación estas recepciones, es la de crear un marco que contextualice nuestra aportación al conjunto de las mismas. De hecho, para zanjar esta línea, nos apoyamos en la escueta frase de Alan Sinfield en su *The Wilde Century* cuando afirma sobre las numerosas interpretaciones que existen de Wilde en relación a la homosexualidad: “Our interpretation is retroactive; in

fact Wilde and his writings look queer because our stereotypical notion of male homosexuality derives from Wilde, and our ideas about him” (vii). Por ello, y en consonancia con la anterior explicación de esbozar las grandes líneas de investigación existentes para contextualizar nuestro trabajo, tampoco podemos dejar de mencionar los numerosos estudios que han señalado en las obras de Oscar Wilde una especie de misoginia que se refleja sobre todo en sus personajes femeninos, y que se da de forma más concreta en *The Picture of Dorian Gray*. Así, a modo de ejemplo, recogeremos brevemente la conclusión a la que Koen Van Cauwenberge llega al respecto de la misoginia en la novela de Wilde, en su tesis doctoral de 1996 titulada *The Ambivalence in Oscar Wilde's 'The Picture of Dorian Gray' and its relation to Postmodernism*:

Wilde's rationalisation of homosexual love as an aesthetic experience may account for the misogyny in *The Picture of Dorian Gray*. Only the beauty of male youth qualifies for the Platonic ideal of a spiritual love. According to the decadent aesthete, women could not aestheticise their sexuality in a heterosexual relationship, since the biological necessity to produce children related female beauty directly to nature, which was precisely the opposite of art. As a matter of fact, in *The Picture of Dorian Gray*, Lord Henry Wotton's disgust for nature correlates with his misogyny. Wotton charges women with the same defects of which he accuses nature. He describes women as possessing 'wonderfully primitive instincts', so that they 'appreciate cruelty, downright cruelty more than anything else'. Women are even better suited for suffering, since they 'live on their emotions'. Furthermore, they are 'a decorative sex' which, like nature, represents 'the triumph of matter over mind'. Because of their immanence –a proof of female immanence would be that women always remember the vulgar details of their romances; Wotton comments on this 'awful memory of woman' that it reveals 'an utter intellectual stagnation' to him, vulgarity and materiality, women, consequently, have 'no sense of art'. Another interesting point in this context is that Wilde contrasts Lord Henry's artistic musical voice with the inartistic shrill and discordant voice of his wife Victoria, who 'tried to look picturesque, but only succeeded in being untidy'. (1.1)

De la misma forma, debemos hacer referencia a estudios que señalan la importancia de la verdadera procedencia de Wilde para el desarrollo de su obra. Es decir, el hecho de que Wilde sea irlandés, entronca con interpretaciones que proponen que:

It is Wilde's British anti-Establishment views that Eagleton highlights in Saint Oscar and which he ultimately relates to his position as outsider to British mainstream thought. Indeed, Seamus Heaney introduced his reading of The Ballad of Reading Gaol on Irish radio, in 1992, by relating Wilde's marginalised and victimised position in Victorian England not only to his homosexuality but also, and significantly in his view, to his Irishness. (Moya 162)

Parte de la recepción crítica actual, entre los que encontramos efectivamente al Profesor Terry Eagleton, sostienen que la nacionalidad se puede interpretar como un atributo que

marginó a numerosos escritores irlandeses por el hecho de no pertenecer, en el fondo, a la verdadera sociedad Victoriana. No obstante, nuestros esfuerzos en esta investigación se han centrado en el análisis cultural de los objetos que se relacionan en su obra, y sobre cómo todo ello, legitima la reflexión de Oscar Wilde bajo una nueva etiqueta que es la de artesano. Lógicamente, comprendemos que todos los estudios que se han llevado a cabo desde cualquier enfoque metodológico ayudan a que entendamos cómo está el estado de la cuestión y qué podíamos aportar nosotros al respecto. Creemos que con un barrido entre todas ellas nos proporcionará una visión global de las distintas y más importantes recepciones que, Wilde y su obra, ha tenido. Así se podrá entender qué aporta nuestro estudio al conjunto, y en definitiva, el estudio de los objetos y las significaciones que aportan a *The Picture of Dorian Gray*, se complementan los estudios a los que nos hemos referido a lo largo de este capítulo, (por ejemplo la recepción y el análisis de A. Anderson en su *Fearful Consequences*, se vería mejorado con la aportación y el análisis de los demás objetos, como ejemplos ilustrativos de la función que el perfil de Oscar Wilde como artesano confiere).

Conviene recordar que, por este mismo motivo –por la importancia de los objetos como transmisores de la función estética, entendido como un proceso de creación artesanal, donde la belleza subordina la ética, y no viceversa– el análisis se ha llevado a cabo teniendo en cuenta la versión extendida de la obra *The Picture of Dorian Gray*, de 1891, ya que, mediante la inclusión de los nuevos capítulos y del prefacio, Wilde mostró una intencionalidad evidente, que proponía el entender la obra como un tratado de estética e individualismo en sí. Dicho esto, en el siguiente apartado, veremos el análisis desde el enfoque cultural que hemos mantenido también para la obra de teatro *The Importance of Being Earnest* de 1895. A partir de esta obra, su producción artística tocará cima, pero de ahí en adelante comenzará su declive artístico –y personal–, y su idea de la función estética pasará a verse como una teoría que tiene ya demasiadas grietas y que por tanto, necesita ser revisada, llegando así a su última creación, *De Profundis*, donde intenta reajustar, en vano, sus preceptos.

3.5. Análisis sobre la mediación e instrumentalización de los objetos en *The Picture of Dorian Gray*

Para comenzar el análisis sobre *Dorian Gray*, hay que prestar atención nuevamente al prefacio que se añadió a la versión de 1891. Éste sirve de advertencia o de antesala al lector, para que se vaya conformando una idea de qué es lo que va a encontrar, o qué puede esperar en definitiva de esta novela. Si la crítica de entonces las hubiese tenido en cuenta a pies juntillas no se debería haber seguido criticando ni siquiera desde el punto de vista moral, y se hubiese tratado como una novela en la que el pecado y la moral –o lo bueno y lo malo– conforman simplemente ficción. Pero, quizás, resultó difícil desvincular la ficcionalidad del relato de la realidad, debido a que el escenario donde concurre la acción, y los personajes, son demasiado cercanos y familiares para el lector de aquella época.

Si nos detuviésemos en el mensaje en sí debería ser más que suficiente para entender qué propósito encierran en el fondo sus epigramas. Éstos se extienden por todo el texto tejiendo el núcleo más significativo de la novela. En la mayoría, el común denominador es el disfrute de la belleza en su estado más hedonista, y siempre desde un punto de vista artístico y no moral. Se debería haber dejado de lado la polémica que suscitó sobre si en realidad es apologética del comportamiento que tiene su personaje principal, Dorian. Constantemente hay pasajes de esta novela en que los diálogos recuerdan, una y otra vez, cómo el arte no está al servicio de la moral, o al contrario, solo lo está de la belleza superflua y baladí. Recordemos la frase final del prefacio: “All art is quite useless,” (*Dorian*, 17) desentendiéndose así de cualquier tipo de acción comprometida con la realidad de su tiempo, incluyendo incluso la mimesis de ésta: “The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything” (*Dorian*, 17). Una vez que se nos ha advertido de que en realidad esta novela supone todo un tratado de arte, es lógico que se refuerce este propósito a través de numerosas descripciones de objetos de gran valor artístico. Asimismo, esto está conectado a las numerosas alusiones que están relacionadas con el supuesto potencial del individuo, una vez se ve desprovisto del yugo moralizante que la sociedad impone a cada miembro. También se aprecia la inclusión de distintos tipos de contextos sociales, que sirven a la búsqueda insaciable de esa individualidad, y que, conforme se multiplican en cada página y en cada capítulo,

muestran la ostentación, el poder, se busca en ellos la belleza, pero en el fondo, los mismos se van degenerando, van degradándose, igual que el propio Dorian. Concorre la circunstancia de que al avanzar en la novela y al adentrarnos en cada escenario, el contexto se vuelve cada vez más *feo*, más denso, más peligroso, al igual que el alma de Dorian, que también avanza por el sendero incorrecto.

Todos los preceptos que reglan y suponen esa búsqueda del individualismo y belleza conllevan a su vez a que los personajes se muevan de forma frenética por esos escenarios. Desde el principio, se nos muestra como éstos gustan de objetos artísticos y de reuniones sociales, jugando todo ello, en conjunto, un determinado papel. Algunos personajes defenderán el arte y, por ende, el individualismo teórico por encima de todo –es decir, Lord Henry Wotton– ya sea teorizando sobre él, o criticando la sociedad del momento y su vulgaridad. Todo esto sucederá siempre bajo un mismo patrón –teoría y no praxis. Por el contrario, otros encarnarán en sí mismos, con su vida y su forma de vivir y entender la perpetración del individualismo llevado a un extremo en el que finalmente hasta el propósito estético acaba desapareciendo –es decir, Dorian. Otros, la criticarán horrorizados, moralizarán y no entenderán en el fondo en qué consiste entonces el arte y la belleza –Basil Hallward. Como artista, Basil equivoca el propósito o la verdadera intencionalidad que une el producto artístico al placer, y éste al individualismo: no comprende que el arte ha de verse como fuerza liberadora.

Para entender cuál es el acometido que deben cumplir tan numerosas descripciones de objetos en *Dorian Gray*, así como qué intencionalidad de ocultación tienen o no, y cómo se ensamblan con el resto de personajes, hay que empezar a engranar cada cosa una a una, partiendo de la procedencia de muchos de esos objetos, ya que precisamente, de dónde vienen y qué significado tienen, deberán ser tenidos en cuenta para entender si están o no en su correspondiente sitio.

La mayoría de los objetos que se describen al detalle son objetos puramente artesanales, hechos a mano por el hombre, piezas únicas de gran valor artístico e histórico, de una utilidad que en la gran mayoría de las veces es meramente decorativo, y a los cuales se les daba mucha importancia en la época en la que vivían porque aportaban a su poseedor además de distinción y posición social, poder adquisitivo. Eran piezas irreemplazables por su condición de únicas, por haber pertenecido a antiguos reyes, o a antiguas civilizaciones, o simplemente porque no todo el mundo podía permitírselos. Además, el poseer muchas colecciones de objetos provenientes de tan variopintos lugares,

implica igualmente que hemos de tener en cuenta que resultan ser el testigo de la constante expansión cultural –y territorial– que en esos momentos se estaba llevando a cabo, así como del conocimiento de otras civilizaciones, haciendo que el valor de las piezas aumente debido a este cúmulo de factores.

Tomar el té en un juego exquisito de tazas chinas con una tetera Georgiana y sobre una mesita japonesa sin duda alguna confiere a toda la escena un toque de distinción innegable. Pero, ver qué supone la constante incorporación de este tipo de descripciones objetales en la novela es en lo que realmente nos centraremos. Una de las intenciones que se contempla está estrechamente unida a la función del Wilde artesano, que constituye por un lado la selección de los objetos que intervendrán en el desarrollo de las escenas, y que dará apoyo a los personajes. De no existir estos objetos o descripciones, que a veces parecen ralentizar la narración –o hacerla densa como la niebla que flota en Londres–, los personajes y sus diálogos ingeniosos se quedarían huérfanos, se quedarían en cierto sentido sin escenario, y no serían más que títeres extraños hablando sin parar de todo tipo de cosas, serían por llamarles de algún modo unos ‘hollow-characters.’

Estos objetos artesanales responden, por otra parte, a la crítica que hacía Wilde a la industrialización de su época, a la producción frenética de objetos en cadena por doquier de los que se abastecía la burguesía, asistiendo así a los albores del consumismo que trae consigo una sociedad capitalista. Sin duda alguna estos artículos artesanales sólo se pueden copiar, o imitar, por esas industrias del momento, pero no dejarían de ser más que réplicas. Por eso Wilde sabía perfectamente que el incluirlos en su novela reforzarían el efecto buscado de una belleza que no podía ser plagiada ni mimetizada, sino que suponen, en sí mismos, arte. No en vano, Wilde parecía no cansarse de repetir una idea común en *The English Renaissance of Art* (1882), en *The Decorative Arts* (1882), en *Art and the Handicraftsman* (1883), e incluso en esta novela, “que la realidad era vulgar, y que el modo de acabar con esa vulgaridad en la cotidianeidad era rodeándonos de objetos bellos” (Trad.) (*The English Renaissance*, 78), y que además, es necesario rodear de contextos bellos, a los trabajadores: “you must seek out your workman and give him, as far as possible, the right surroundings, for remember that the real test and virtue of a workman is not his earnestness nor his industry even, but his power of design” (78), cita que recuerda a la recogida en el apartado destinado a *Art and the Handicraftsman*, y que evidencia la consistencia en su argumentación.

Anne Anderson ha realizado un interesante estudio sobre el uso de objetos cotidianos con un fin estético, así como del coleccionismo concebido como una afición *snob* que genera esa idea de distinción, y que aporta datos muy importantes que deben ser tenidos en cuenta con respecto del esteta. En dicho estudio titulado “Fearful Consequences ... of *Living up to One’s Teapot: Men, Women and “Cultchah” in the English Aesthetic Movement c. 1870–1900*” Anderson recoge la intención estética que se encierra en esos objetos de los que venimos hablando y, principalmente, se centra en un objeto en particular: la tetera. Asimismo refleja la importancia que tiene el mundo que rodea este objeto, o a las interpretaciones a las que se puede prestar el mismo. Señala que “clearly the teapot was a neat skit on the craze for being artistic, satirising the dress, manners and obsessions of those who embraced the cult of Beauty, even implying that aesthetes were suffering from a surfeit of culture. Rarefied and hype-sensitive perhaps the aesthete had evolved “too far”, to the point of emasculation or androgyny” (219). E incluso va más allá sugiriendo que a día de hoy ningún estudioso ha desentrañado el verdadero significado que se oculta en la “blue-and-white china”, en términos de “life-style aestheticism” (Ibíd). Según Anne, este objeto sólo ha sido reconocido como un componente muy importante para el esteticismo pero que a menudo lo que puede llegar a significar se da por sentado, sin entrar en más disquisiciones. Así, se refiere a que la afición por el *blue-and-white china* se remonta al siglo XVIII, y continuó en el XIX con Whistler, Rossetti y finalmente con Oscar Wilde. Para entender cómo la tetera funciona como un objeto o símbolo estético, Anne alude a las palabras de Cheang al respecto de esta teoría; el cual aporta una posible definición de la tetera estética, que se ve como un objeto representativo de una obsesión por el coleccionismo, y, finalmente concluye afirmando que “the Aesthetic teapot acquires its meaning through ownership within a particular society” (221). Este hecho va unido estrechamente a la necesidad de rodearse de objetos bellos, tal y como vemos en el personaje de Dorian, y además, según A. Anderson, está conectado a la idea de enmascaración, y a cómo esto supone el disfrute de este tipo de objetos, en cuanto a la sexualidad del individuo que la practica, quedando reducida a esa “emasculation or androgyny” (Ibíd), que mencionábamos anteriormente. Sin embargo, coincidimos en el hecho de adivinar que, en cualquier caso, los objetos en general ocultan –enmascaran– un significado que completa la interpretación (o interpretaciones) de esta novela. Por tanto, en cierto modo, según Anderson, el objeto permanece unido a la idea de la sexualidad, pero no alude al mero propósito estético esbozado originariamente en los ensayos de Wilde, quedando así la visión del conjunto

desangelada por no recoger toda la significación como parte de un mismo propósito estético. Es decir, no hay necesidad de desligar un punto de vista del otro, ya que los dos conviven con la misma finalidad, que es la estética y la belleza frente a lo feo y lo reproducido en un proceso industrial. De ahí que Wilde afirmase que para que se cumpliese el objetivo estético “*Let us Live Up to it (to one’s teapot)*”, frase de la que se vale Anne Anderson como punto de partida en su estudio y de la que recoge: “Wilde’s declaration was attached to an Old Blue teapot in two *Punch* or *The London Charivari* cartoons, in *punch*’s “Philistia Defiant” and Francis Burnand’s *The Colonel*; what was the encoded meaning of “being like a teapot” at the apogee of Aestheticism?” (220).

No obstante, el propósito estético que confiere individualismo puede verse truncado, tal y como recoge Anne Anderson, por justamente lo contrario. Es decir, aquellos objetos bellos de los que nos rodearíamos para crear un ambiente artístico en nuestras casa, y de igual forma, construir una identidad única en nuestro ámbito, en nuestros hogares, donde somos los únicos que tienen la última palabra –en contraste con lo que sucede en la sociedad, donde tener este tipo de sentimiento artístico, es imposible, ya que está sometido a la tiranía del estado y a los juicios de la sociedad; tal y como vimos en *The Soul*–, puede suponer un arma de doble filo cuando, por el contrario, esos objetos se descubren ser un fraude; bien porque son una falsificación, o bien porque poseen un defecto de manufactura. Entonces, la identidad reflejada en ese objeto está en peligro, se disuelve y se pierde por completo. Es precisamente este hecho, el de dar un contexto apropiado al arte, el que pertenece a la función del artesano, pues, no en balde, en *Dorian Gray*, el capítulo número XI dedicado enteramente a las colecciones que Dorian posee, tienen como principal objetivo el de construir ese contexto propicio y el de asegurarse, a su vez, su identidad, su individualismo. En cambio, en contraposición a toda esta galería de objetos, está el retrato, que ha de permanecer oculto porque es una obra que, de someterse al juicio de la sociedad en los términos que ésta establece, se disolvería. Esta pose, la de la individualidad y la de preservar la creación artística lejos del juicio crítico de la sociedad, es la que se ve en el Dandy, y por tanto, se ve en el personaje de Dorian – al igual que en el del propio Oscar Wilde.

En referencia al dandy, y a su conexión con el propio Wilde, debemos recurrir al ensayo de Stephen Calloway titulado *Wilde and the Dandyism of the Senses*. En este ensayo, Calloway alude al artista Thomas Griffiths Wainewright, y a uno de los ensayos que Wilde creó antes de escribir *The Soul of Man*, y *The Picture of Dorian Gray* y que

recogió junto con *The Decay of Lying* en su libro *Intentions* (1891), titulado *Pen, Pencil and Poison* (1889), con los que establecerá la unión entre la figura del artista dandy, como genio y como esteta que sigue los preceptos del hedonismo –se ve la figura del “*dandy of the senses*.” Según Calloway:

[T]he example of Wainewright played a crucial part in the creation of his later, more subtle and carefully drawn pose. For Wilde, Wainewright appealingly possessed the ‘dangerous and delightful distinction of being different from others’ –undoubtedly a vital, if ultimately self-destructive, trait of the character which Wilde would develop for himself in the years to come. (35)

Wilde en su búsqueda por ser único, era consciente de que debía mostrarse *ad hoc* con respecto de sus premisas, es decir, la persona del propio Wilde se convirtió por otra parte, en su propia obra de arte, que cada día debía reformar y crear de nuevo, y para ello era consciente de que debía seguir ciertos rituales, que bien se pueden interpretar –atendiendo a las palabras de Calloway, de las cuales nos hacemos eco– como una postura que en cierto modo les brinda a su vez, un aire de auto-destrucción en su intento de creación y por la sociedad en la que viven. No resulta entonces novedoso el hecho de que se haya unido el personaje de Dorian con la de su propio creador, y que incluso –tal y como señalaba Nicholas Frankel– sus poses de dandy, y sus estribaciones estéticas, le acabasen pasando factura: Dorian muere a manos de sí mismo, y Wilde acepta un litigio que le acarrearía una dura sentencia y el repudio de la mayoría de sus congéneres. Calloway hace una alusión que creemos oportuna recoger en referencia a los dandies en general porque asevera que

[T]hey looked instead with a somewhat novel interest at the far more self-consciously chic, elegant and even, at times, flashy world of Regency culture and society, observing with delight its constant obsessions with manners, style and *ton*, the value it placed upon exoticism, on the creation of effect, and, perhaps most relevantly for Wilde himself, the high regard in which the fast, fashionable society of that era held verbal brilliance. ... [T]he dandies had made an art of their lives, and this the Aesthetes found irresistible. (Calloway 36)

Además, existe una alianza entre el dandy y el artesano. Calloway, advierte esta conexión de ambas realidades, que, lejos de ser irreconciliables, son más bien un compendio de todas las influencias de las que Wilde se había nutrido para conformar esa identidad *collage*, y que parten nuevamente de Walter Pater y de John Ruskin entre otros.

But what was the nature of this subtle shift in emphasis in Wilde’s aestheticism in these years? Wilde had gone to America as the apostle of an essentially very English Aestheticism; the intellectual, Oxford Aestheticism that was hybrid of Ruskinian and

Paterian ideals. His lecture on '*The English Renaissance of Art*', first delivered in New York on 9 January 1882, touched upon the art of the Greeks, on Shakespeare and on Blake, but dwelled at greatest length on the now familiar aesthetic themes of the beauty of Keats and the genius of the Pre-Raphaelite sensibility. His pronouncements upon the theme of the decoration of houses, which formed the subject matter of his second, rather more hurriedly assembled talk, first delivered considerably later on the tour, on 11 May, kept well within the comfortable parameters of Morrisian ideology and good taste. (Calloway 40)

Las conferencias y ensayos, donde destaca la importancia de la artesanía frente a la maquinaria industrial, como redentoras del individualismo, suponen un punto de inflexión en la creación artística de Wilde. Esos preceptos le obligan, en cierto modo, a vivir conforme a la realización de todos ellos.

His remarks, in fact, mostly comprised a catalogue of derogatory remarks on the aesthetic poverty of the machine-made furniture he saw everywhere in America, and on the sadly inartistic nature of the decorative schemes of his hosts' houses, when contrasted with the colour, the beauty and idealism, and the spiritual richness of the products of the emergent Arts and Crafts Movement in England. (Calloway 40)

Volviendo al hecho de la individuación a través de los objetos, de la tetera y del coleccionismo, de nuevo traemos las palabras de A. Anderson donde se afirma que, efectivamente, el hecho de rodearse de este tipo de objetos se asoció a la cultura del arte refinado, y lo contrario, lo producido por la industria, se vió como algo que alienaba la identidad de los colectivos que disfrutaban de estas reproducciones.

La idea de pérdida de individualismo frente a las grandes masas nos lleva a Walter Benjamin o Theodor Adorno, entre otros, porque también aluden a la crisis artística y a la desfragmentación de hoy día, que hunde sus raíces en esos momentos. El origen de esa desfragmentación parte de esa forma de producción para las masas que, a su vez, está contribuyendo a la creación de una identidad global que, en nuestros días, va de la mano del capitalismo y éste asociado a la necesidad creada de forma artificial, en los llamados países del primer mundo, en aras de una globalización que aniquila las identidades individuales y que contribuye al empobrecimiento del resto de países: "[t]he quest for antiquities and antiques became compulsive and being hand-made, or pre-industrial, offered a unique experience in terms of possession. Increasing financial values encouraged the scouring of bric-a-brac shops in pursuit of a bargain..." (Anderson 241). Asimismo, el hecho de estar sometido a la enfermedad del coleccionismo, con un fin ya no estético o de individualismo, sino unido a la necesidad de incrementar las finanzas, se ve, por otra parte, teñido con tintes quasi-positivos, según pasa el tiempo. Precisamente,

porque se siguió asociando a la idea de individualismo y a la sensación de obtención de placer que experimenta el poseedor de ese objeto único o de edición limitada: “[y]et was not the guiding principle in the search for “cultural capital”, as it was vital to find rare and unusual objects: “As a reaction to the plenty of the machine came a desire for the unique object, for one-of-a-kind, I-have-the-only-piece” (241). Independientemente del hecho de que los objetos que se posean, impriman una posición social predeterminada en numerosas ocasiones, no podemos obviar que, en este caso, esos objetos sustentan la idea de que además –según el uso que los distintos sujetos de la obra confieran a los mismos, o según la relación de estos con según qué contextos– ocultan una significación que se descubre no obstante, a través de su análisis. Inclusive, llama nuestra atención el descubrimiento de cómo dichos objetos pueden tener aparejados una información subyacente que puede tener connotaciones positivas o negativas según en qué contextos o con qué personajes concurren. Es decir, los objetos artesanos y únicos aparecen provistos de connotaciones positivas que, no obstante, son susceptibles de ser negativas *a posteriori*, y viceversa; objetos industriales que no son tan negativos o que incluso acaban siendo muy *útiles* y positivos, retomando los términos antitéticos que Wilde estableció en sus ensayos. Rápidamente, conforme avanzamos en el enfoque cultural, una evidencia que intuíamos al principio se hace realidad una vez que nos adentramos en la madeja textual, y es que los objetos tienen, quizás, más peso que incluso algunos personajes, que más bien parecen estar cosificados. Con independencia de que estos objetos sirvan indudablemente de apoyo a Wilde en el propósito de su novela –sobre todo a la hora de presentar a los personajes, o como parte central en los diálogos o en distintas situaciones– también funcionan como hilo secuenciador que traen aparejados distintos tipos de contextos, personajes o parlamentos, según se den unos u otros. Para comprender mejor a qué nos referimos con esta afirmación categórica, hemos de visualizar la novela como una construcción que recae sobre tres pilares importantes, y cada uno de ellos servirá para connotar de una forma u otra los objetos o poses que en ellos se dan, condicionando estos al mismo tiempo, en una especie de efecto dominó, los escenarios y estos a los personajes.

En primer lugar, uno de los contextos escénicos (uno de esos tres pilares) más importante es aquél en el que Dorian establecerá sus relaciones sociales con el resto de miembros de la sociedad, ya sea en las distintas casas de esos personajes en la ciudad de Londres, o en las casas de campo de las afueras de la misma. En este primer contexto, se

observa la descripción de objetos y personajes en relación constante con los útiles de cubertería y vajilla, el tabaco, los relojes, las flores, la caza y, por último, los atuendos de los personajes. A su vez, estas descripciones de objetos denotan qué tipo de escenas vamos a tener, en las que, recordemos, vemos a Dorian manteniendo su rol social con otros personajes en los siguientes contextos: las cenas que se dan dentro de las casas o en el jardín, los salones de té, los clubs, las monterías, la ópera y el teatro. En estos contextos donde entran en juego las descripciones de los anteriores objetos, se ensambla a través del discurso narrativo a los personajes pertenecientes a la aristocracia y a la clase alta inglesa, donde destaca el propio Dorian o la figura de Lord Henry Wotton. Todo ello en conjunto –las descripciones de objetos que identifican ciertos contextos en los que confluyen Dorian y otros personajes– da lugar a un determinado tipo de diálogos que versarán principalmente sobre cuestiones de política, crítica del estado de la sociedad de ese momento, el colonialismo, la religión y unido a ello el matrimonio y las costumbres de ese momento, y por último, pero no menos importante, la moralidad.

La crítica que de todas estas cuestiones esbozan los distintos personajes en estos contextos, se hace siempre utilizando un lenguaje refinado, con un registro culto acorde con la clase social que lo activa y enjugado con las fórmulas de protocolo adecuadas para este tipo de reuniones o convenciones. Es muy importante denotar entonces en esta primera clasificación –que hemos venido a llamar primer pilar de análisis de la novela– que los objetos forman un escaparate en este nivel, que ocultarán la paulatina exposición de Dorian Gray mediante el uso de los mecanismos de los que se tiene que valer si quiere preservar su imagen, su máscara, para seguir perteneciendo a ese círculo social. Indudablemente, la voz que más influenciará a Dorian de entre todos los personajes será la de Lord Henry Wotton. Se pone de manifiesto que aquí los objetos que aparecen refuerzan la idea de pertenencia social y de reputación, de falso individualismo frente al grupo o a las ‘masas,’ y también se aprecia cómo la idea de autenticidad empieza a verse desde una doble perspectiva a causa de las palabras de Lord Henry Wotton, creando en Dorian la sensación de que otras opciones más reales de individuación son posibles, y que estas opciones, a su vez, llevan aparejadas el auténtico placer Epicúreo.

El segundo nivel de análisis correspondería a aquél en el que los objetos definen contextos escénicos en los que Dorian siempre aparecerá acompañado única y exclusivamente de Basil Hallward, o de Lord Henry Wotton, o de ambos al mismo tiempo, pero no de ningún otro personaje. Los objetos que se describen entonces en estos

pasajes están relacionados nuevamente con el mundo del té, la comida y el tabaco, pero esta vez las connotaciones que se asocian a ellos cambiarán el enfoque interpretativo en algún matiz. Asimismo, se incluyen descripciones de objetos que serán relevantes a este contexto, como lo es por ejemplo las licoreras, la pintura, el teatro, los libros, el equipaje y la idea del viaje. No es gratuito el hecho de que en este contexto los objetos estén ligados principalmente con el ámbito de las artes, siendo esta premisa la más importante a tener en cuenta. Por consiguiente, estos objetos aparecerán en los sucesivos contextos: en la casa de Dorian principalmente, en el estudio de Basil Hallward, o en el teatro donde actúa Sybil Vane. Curiosamente, el ámbito de influencia de Lord Henry Wotton ya no se da en un contexto que esté relacionado con él de algún modo, sino que su influencia se intensifica cuando éste está en contextos más íntimos para otros personajes. Esto quiere decir que la teorización y el aleccionamiento que propone Lord Henry a Dorian se llevan a cabo en cualquier contexto, reservando *a posteriori* para Dorian un solo ámbito de actuación con respecto de su potencial de realización hedonista. Es por ello que en estos contextos sólo aparezcan estos tres personajes –Dorian, Lord Henry Wotton y el artista Basil Hallward– con otros personajes secundarios que en ocasiones sólo son testigos silenciosos de los cambios que se van operando en los personajes, o incluso en la decoración de los distintos contextos, llegando casi a mimetizarse con los propios objetos que aparecen en estas estancias, y transformándose así en una especie de maquinaria ‘útil’ y poco artística que sirve a un fin superior en el orden de acontecimientos. Siguiendo con nuestra línea de análisis, se ve en este nivel que los diálogos que se reservan a este contexto están lógicamente relacionados con el arte, con la idea de belleza, y con la influencia –positiva o negativa, dependiendo de qué se considere arte– que ejerce éste sobre las personas. También se establece de forma precaria e *in extremis* la finalidad y la necesidad de entendimiento del arte, desde un punto de vista amoral, para conseguir la individualidad del ser y el placer que proporciona este verdadero esteticismo. No es por tanto fruto del azar que, en estos contextos, las conversaciones, los personajes protagonistas y los objetos seleccionados para que se muestren en estas escenas, supongan todo ello en conjunto un perfecto alegato apologético del esteticismo, y de la urgencia porque el arte y sus implicaciones aboquen al ansiado individualismo. Cuando comparemos estos diálogos con los del anterior nivel de análisis nos daremos enseguida cuenta de que en el anterior residía la opacidad y el vacío absoluto de las reflexiones políticas y costumbristas que no dejan lugar alguno al arte verdadero, al individuo en esencia, pues éste está sujeto a la moralidad, a las convenciones sociales, al protocolo, y

a las distintas formas de gobierno, que por tanto restan la libertad que ha de imperar en el arte. Por ello, la labor de Oscar Wilde como artesano, en el segundo nivel, es la de proporcionar al arte su auténtica esfera de actuación, fuera de la negativa influencia que el anterior nivel descrito ejerce sobre éste, pero éste sólo en potencia, y no en acto de conseguir el individualismo, y será sólo en el tercer nivel, cuando realmente esté en acto, pero desde un punto de vista negativo, y con unos efectos secundarios distintos de los esperados. Vemos por tanto como esta separación viene de la mano del artesano, pues recordemos que la importancia y el buen hacer del artista artesano es, principalmente, la de proporcionar verdaderos contextos creativos donde surja a su vez la verdadera belleza y donde el arte sea importante por sí mismo, en sí mismo, y por tanto para la consecución del individualismo. Es por ello, incluso, que podemos observar en este segundo nivel que el registro del que se valen los personajes de este pasaje son más bien cordiales, están desprovistos de etiquetas lingüísticas que solo van a ayudar a encorsetar la connotación del mensaje que se transmite. Podemos comprobar, entonces, como cada parte forma un todo perfectamente engranado, llegando al tercer nivel.

En el tercer y último pilar observamos el mismo patrón de inserción de objetos, personajes, contextos y diálogos que instauran en su conjunto un *modus operandi* en la novela. En este nivel, atenderemos a aquellos contextos escénicos donde se ve a Dorian a solas. Es aquí donde los objetos que se nos describen alcanzan un alto nivel artístico superior, y son de una belleza excelsa, y son distintivos del buen gusto de su poseedor. Se trata de objetos que se incluyen incluso en colecciones valiosas, de una exclusividad irrefutable. Entre ellos, cabe destacar, por ejemplo, los libros (algunos prohibidos por ser juzgados una vez más por su contenido inmoral o amoral), las joyas, algunas cartas-reliquia, vestuario valioso, cuadros (entre los que por supuesto no podía faltar su propio retrato, o el de sus antepasados), vajillas delicadas y únicas, objetos relacionados de nuevo con el tabaco (pero que esta vez adquieren una nueva connotación de distinción), muebles exclusivos, etc. Asimismo, también aparecen en este contexto, en el que Dorian actúa de forma solitaria, distintos medios de transporte o incluso objetos que están relacionados con el mundo de las drogas. Estos objetos se encuentran también ubicados en casa del propio Dorian, pero también se hallan en lugares sórdidos, en callejuelas marginales de Londres, y a horas inusitadas.

En cuanto a los libros como objeto en sí, que también pueden llegar a ser vistos como una creación artística –no tanto por su contenido, sino incluso por su apariencia física–,

nos adscribimos a las palabras que Samuel Lyndon Gladden recoge en su revisión crítica titulada *Review of Nicholas Frankel's Oscar Wilde's Decorated Books* (2003) donde apunta que:

Frankel argues that the shift from the novel's original serialization in *Lippincott's Monthly Magazine* (1890) to the Ricketts-designed, Ward, Lock, and Company-produced novel (1891) includes important alterations to both the content and the form of the work: the content in that much that had been attacked as unseemly gets excised, even as the novel extends the serialization in terms of numbers of both chapters and words; the form in that the novel's elaborate binding, title page, and other aspects of production remind the reader, as Wilde claims in the book's Preface, that the novel explores—and embodies—an art devoted to surface, not symbol, to superficiality, not depth. Frankel describes the effect of this shift as a move from a concern about “what Wilde's novel means” to an interest in “how it means”, particularly given the cues its readers receive from its decorative effects, which ultimately render the book one that “has been turned inside out,” its binding, dust cover, and overall design functioning as participants in the book's content, so that its “outsides” (its “looks”) are thus rendered “insides” (“thoughts”). In effect, Wilde's Preface “theorizes what the book's design embodies concretely”. (4)

La decoración de los libros era muy importante para Wilde, y así se ha referido ya este dato en anteriores apartados de este capítulo. Este hecho es una muestra más de la intención artística que está en consonancia con el ideal de belleza como principal premisa del esteticismo que se nos presenta en *Dorian Gray* —sobre todo en la segunda edición extendida de 1891, que es a la que nos estamos ciñendo principalmente en este análisis, por producirse en ésta, tal y como señalábamos anteriormente a través de la cita de Frankel, una mayor inclusión de objetos que sirven al propósito del mismo. Por esta misma razón, nos apoyaremos de nuevo en las palabras de Lyndon con respecto a esto mismo:

Dorian Gray admires books far less for their content than for their decorative appeal, and he even takes pains to redecorate his favorite book nine times, covering it in a variety of exotic bindings. Frankel argues that Dorian's attention to—his affection for, one might fairly say—book design echoes the effects of all of Wilde's decorated books, which, like Dorian's favorite novel, enact a radical self-absorption, a kind of disappearance-into-themselves that reminds us again of the triumph of form over content, of surface over depth. The title page alone “is shot through with a knowledge of its own perversity”: as “obtrusive leaves ... announce the book's decorative pretensions,” its “lettering, ... an autographic simulacrum of a mechanical typeface complete with serifs” alerts the reader to the blur between the usual distinctions that separate printing-press from hand-made books, and thus the book's title page calls attention to its pretended mechanization as a trick of hand-drawn artistry. Such decorative effects “[turn] the usual order of the book on its head, calling attention to what appears unwritten, and assigning to the visual and material features of the book a prominence we would normally reserve to language alone.” (4)

Es fácil intuir, siguiendo este modelo de análisis, que el verdadero arte, la belleza y el individualismo, han de permanecer ocultas, o proscritas en una sociedad que juzga y critica, o que no está educada en el entendimiento de las cuestiones artísticas. Es por eso que Dorian se tiene que esconder, que su retrato no se puede mostrar, porque la sociedad no está preparada para entender, o para hacer una crítica que genere de ella misma, un nuevo producto artístico, dejando de lado el enfoque moral que parte de una determinada forma de gobierno. Cuando el ser actúa por y para cumplir la premisa del individualismo *per se*, de hallar la verdadera belleza, se da cuenta de que ha de hacerlo a hurtadillas, escondiéndose, y aprendiendo a convivir con una máscara en la sociedad. En este último tercer nivel, se ve solamente a Dorian, y en ocasiones, se ven también otros personajes a los que él mismo ha mal influenciado. Son personajes de clase baja, como Sybil Vane o el hermano de ésta, James Vane. Su función radica entonces en mostrar como el tratar de descontextualizar algo o a alguien de la sociedad puede acabar mal, ya que las ideas van por caminos separados de lo que es en sí el mundo. Se entiende ahora, cuáles son las consecuencias que se generan al vivir el individualismo en una sociedad que no lo aprueba con sus instituciones. Tal y como señaló Wilde en *The Soul of Man*, es la propia sociedad la que debe empezar a cambiar la forma de gobierno, y la que ha de proveer a sus ciudadanos con los medios suficientes para que se realicen por completo. Se ve la necesidad de que exista ese socialismo utópico para que cada tipo de conocimiento ocupe su sitio y ejerza su función. De no ser así, se ve en la novela cómo ambas formas, sociedad e individualismo, que entran en contradicción, no pueden convivir, y en la contienda que ambas entablan, siempre sale perdiendo el que intenta convivir en una reconciliación imposible entre ese individualismo, y ciertas formas de gobierno y normas sociales. Curiosamente, en este último nivel, se observa cómo la mayor parte del tiempo, en estos contextos, se da una total ausencia de diálogo y una abundancia descriptiva de escenarios. Se ve no obstante, la reproducción de los pensamientos ocultos de Dorian, de aquello que no verbaliza absolutamente con nadie – quizás, el verse desprovisto del lenguaje, el no tener que acudir por tanto a ningún recurso lingüístico, respalda más la idea de autenticidad e individualismo; ya que sobran las palabras. Esta técnica es parecida al *stream of consciousness*, o al soliloquio trágico o monólogo interior, en el que vemos a Dorian y sus diatribas. En escasos momentos, vemos algunos diálogos que Dorian mantiene con alguno de estos personajes de clase baja, o personajes de esferas bien distintas al colectivo de clase alta, pero la mayoría de ellos, son para proferir un mandato al sirviente, o para herir con sus palabras a Sybil Vane, notándose por tanto la autoridad

y el rango de superioridad que él mismo ostenta en esa sociedad, de la que, en cambio, se tiene que esconder para ser realmente él mismo.

Todo este primer análisis de ubicación, identificación y relación de los objetos con los distintos personajes y contextos nos sirve para poder entrar de lleno en el enfoque cultural y en la significación que estos esconden en sí. Esta clasificación refuerza nuestra posición de mantener que la novela cumple, por lo cuidado de cada selección, con el propósito estético que Wilde trató de defender sobre su creación. Si atendemos a continuación a los objetos que formaban parte del primer nivel de análisis, los objetos que más se concentran en este contexto, guardan estrecha relación con los diálogos que mantienen los personajes y que estriban siempre hacia una crítica a la sociedad industrial, a sus clases sociales, y a la política, en la que también hay lugar para el colonialismo. Los objetos que más destacan en este tipo de eventos son los típicos que forman parte de las cenas de clase alta o los útiles que se usan a la hora de tomar té, o en una cacería, sin perder en ningún momento de vista la minuciosidad y el detalle descriptivo que hace Wilde de cada uno de estos elementos, sobre todo de aquellos personajes que se valen de estos objetos por su posición social, sus gustos, o su vestimenta. Todos estos objetos además forman parte del decorado de esta escena, mostrando con todo lujo de detalle cómo puede ser una comida o una cena de la alta sociedad. A modo de ejemplo de esas minuciosas descripciones a las que hacemos alusión, nos valdremos de la siguiente cita que tratará de ilustrar este hecho al que nos referimos. En ella se aprecia en primer lugar una descripción rápida pero efectiva de los comensales:

Opposite was the Duchess of Harley, a lady of admirable good-nature and good temper, much liked by every one who knew her, and of those ample architectural proportions that in women who are not duchesses are described by contemporary historians as stoutness. Next to her sat, on her right, Sir Thomas Burdon, a Radical member of Parliament, who followed his leader in public life and in private life followed the best cooks, dining with the Tories and thinking with the Liberals, in accordance with a wise and well-known rule. The post on her left was occupied by Mr. Erskine of Treadley, an old gentleman of considerable charm and culture, who had fallen, however, into bad habits of silence, having, as he explained once to Lady Agatha, said everything that he had to say before he was thirty. His own neighbour was Mrs. Vandeleur, one of his aunt's oldest friends, a perfect saint amongst women, but so dreadfully dowdy that she reminded one of a badly bound hymn-book. Fortunately for him she had on the other side Lord Faudel, a most intelligent middle-aged mediocrity, as bald as a ministerial statement in the House of Commons, with whom she was conversing in that intensely earnest manner which is the one unpardonable error, as he remarked once himself, that all really good people fall into, and from which none of them ever quite escape. (III 26)

No obstante, una vez hecha la descripción de los comensales y de cómo están sentados a la mesa, de cuáles son sus ocupaciones, sus pensamientos sobre cuestiones políticas o sus formas, enseguida se enlaza ésta con el diálogo que éstos mantienen sobre temas de la sociedad, y por lo general, cuando se describen estas reuniones que tienen lugar en comidas o cenas entre gente de la alta sociedad el *modus operandi* siempre es el mismo, es decir, el diálogo siempre deviene en refinadas críticas a la sociedad, a sus costumbres y a sus planteamientos políticos. En este caso, el diálogo se centra en lo inconveniente que era en aquél momento contraer matrimonio con una mujer americana, algo que ante los ojos de la alta sociedad británica no estaba bien visto:

“I wish to goodness it never had been discovered at all!” she exclaimed. “Really, our girls have no chance nowadays. It is most unfair”.... “Oh! But I have seen specimens of the inhabitants,” answered the duchess vaguely. “I must confess that most of them are extremely pretty. And they dress well, too. They get all their dresses in Paris. I wish I could afford to do the same.” (III 27)

Si seguimos examinando con detenimiento este primer extracto, veremos cómo enseguida el diálogo fluye de las cuestiones meramente políticas o de sociedad, a las que atañen al ámbito de la estética en relación con el arte, ámbito que casi viene representado en su mayor parte por los parlamentos de Lord Henry, en los que constantemente expone sus puntos de vista sobre las actitudes fútiles de sus contemporáneos, a inclinarse por actos que ante sus ojos son reprochables, como la caridad, que en cierto modo encierra el confort y el egoísmo de quien da la limosna, y no la preocupación por una búsqueda del individualismo del ser humano a través de la realización hedonista de los sentidos, —algo que escapaba a sus contemporáneos, y que creaba inquietud a quienes le escuchaban—, y que suponía un cambio en los valores de la sociedad de aquél tiempo:

“[B]ut they are so unhappy in Whitechapel,” continued Lady Agatha. “I can sympathize with everything except suffering,” said Lord Henry, shrugging his shoulders. “I cannot sympathize with that. It is too ugly, too horrible, too distressing. There is something terribly morbid in the modern sympathy with pain. One should sympathize with the colour, the beauty, the joy of life. The less said about life’s sores, the better.” (III 28)

Del mismo modo —recordemos que estos diálogos suponen el reflejo práctico del modelo que Wilde proponía en *The Soul of Man*—, el hecho de intentar cambiar esa situación de desigualdad social con la herramienta equivocada, la limosna y la caridad, no hace más que acrecentar el problema, “[t]he emotions of man are stirred more quickly than man’s intelligence; and, as I pointed out some time ago in an article on the function of criticism, it is much more easy to have sympathy with suffering than it is to have sympathy with

thought” (1174). Y cómo es lo habitual, estas afirmaciones aparecen en boca de Lord Henry Wotton, con cuyas palabras además se aprecia cómo hace hincapié en el hecho de que el medio utilizado para el cambio resulta inútil bajo las actuales condiciones:

“What change do you propose, then?” he asked. Lord Henry laughed. “I don’t desire to change anything in England except the weather,” he answered. “I am quite content with philosophic contemplation. But, as the nineteenth century has gone bankrupt through an over –expenditure of sympathy, I would suggest that we should appeal to science to put us straight. The advantage of the emotions is that they lead us astray, and the advantage of science is that it is not emotional.” (III 28)

Si bien estos fragmentos, en lo que a objetos en sí se refiere, no llegan a ser muy representativos, sirven para ver cómo se procede a la realización de todas las descripciones de los personajes, que en cierto modo aparecen ‘cosificados’. Es decir, Wilde a través de este tipo de descripciones y mediante estos diálogos entre estos personajes, nos muestra en cierto modo, que no son más que maniquíes o ‘puppies’, que están ocupando en ese momento un lugar ya designado para que se desarrolle el diálogo y la escena que Wilde quiere mostrarnos, y en el cual, solo brilla la argumentación de Lord Henry Wotton. Vemos una especie de personajes marionetas –personajes *objetos* de alta alcurnia y distinguidos en estos contextos– que están dentro de una escena creada con este mismo propósito. No dejan de ser más que productos de la época, objetos típicos que ese momento histórico que viven y esa sociedad del momento, han creado, y Lord Henry no es tal producto, por eso es el único que parece estar vivo, junto con Dorian o el Basil que apreciamos en su momento más álgido de creación artística, y que lo vincula a la creación del retrato de Dorian. Estos personajes que hemos etiquetado como ‘cosificados’, sirven al lector para componer el mosaico perfecto de la escena social típica entre las clases más altas de la aristocracia de aquella época, donde luego se van a dar diálogos que suponen críticas a dicha sociedad. El hecho de que se incluya a estos ‘personajes-marionetas’–que aparecen descritos en escena cuando se narra este tipo de eventos sociales típicos del esparcimiento de la alta sociedad inglesa del diecinueve– fue criticado en el mismo momento en que se publicó por primera vez la novela en el *Lippincott’s Magazine* en 1890, llegando incluso a acusársele de que el estilo de ‘cosificación’ o de ‘personajes-marioneta’ (o personajes ‘cachorros’ –*puppies*), alcanzaba también a los tres personajes principales, Dorian, Lord Henry y Basil, tal y como veremos en esta crítica publicada el veinticuatro de junio de 1890 en la *St James’s Gazette*:

Let us take one peep at the young man in Mr Oscar Wilde’s story. Puppy No.1 is the painter of the picture of Dorian Gray; Puppy No.2 is the critic (a courtesy lord, skilled in

all the knowledge of the Egyptians and weary of all the sins and pleasures of London); Puppy No.3 is the original, cultivated by Puppy No.1 with a 'romantic friendship'. The Puppies fall a-talking. Puppy No.1 about his Art, Puppy No.2 about his sins and pleasures and the pleasures of sin, and Puppy No.3 about himself –always about himself, and generally about his face, which is 'brainless and beautiful'. The Puppies appear to fill up the intervals of talk by plucking daisies and playing with them, and sometimes by drinking 'something with strawberry in it.' ("A Study in Puppydom," web)

Está claro que cuando se alude a *Puppy No.1* se refiere a Basil, *Puppy No.2*, sería Lord Henry Wotton, y *Puppy No.3*, Dorian; el resto de 'puppies' aparecen simplemente, según la crítica, para rellenar esos intervalos en los que los tres protagonistas (*Puppy No.1*, *Puppy No.2*, *Puppy No.3*), mantienen charlas, beben algo, o hacen otro tipo de actividad social. Claro está, que la reacción de Oscar Wilde al respecto no se hizo esperar, pues no solo se crítico a sus personajes, sino su estilo, su capacidad de enganchar al lector, e incluso el escribir sobre algo que ya habían hecho los clásicos anteriormente:

Why, bless our souls! Haven't we read something of this kind somewhere in the classics? Yes, of course we have! But in what recondite author? Ah - yes - no - yes, it was in Horace! What an advantage it is to have received a classical education! And how it will astonish the Yankees! ("A Study in Puppydom," web)

En la respuesta que redactó Wilde en la *St James's Gazette* días más tarde, el veintisiete de junio (1890), admitió que por supuesto su intención había sido la de hacer de sus personajes unos 'puppies' o marionetas, pero excluyó de ese rol específicamente a Lord Henry Wotton:

He begins by assailing me with much ridiculous virulence because the chief personages in my story are puppies. They –are– puppies. Does he think that literature went to the dogs when Thackeray wrote about puppydom? I think that puppies are extremely interesting from an artistic as well as from a psychological point of view. They seem to me to be certainly far more interesting than prigs; and I am of opinion that Lord Henry Wotton is an excellent corrective of the tedious ideal shadowed forth in the semi-theological novels of our age. ("Mr. Oscar Wilde Again," web)

En este siguiente fragmento, veremos cómo Oscar Wilde cuida y esmera una vez más la descripción no solo de los personajes 'cosificados' que intervienen –a excepción de Dorian, Lord Henry, o Basil, como ya hemos mencionado– sino también de los objetos o vestimentas que van a formar parte de esa escena en la que se va a dar de nuevo un evento de tipo social y donde una vez más, los diálogos tendrán de nuevo como objetivo criticar los defectos de una sociedad que para unos manifestaba unas carencias, y para otros, esos mismos defectos estaban representados en sí mismos:

It was a small party, got up rather in a hurry by Lady Narborough, who was a very clever woman with what Lord Henry used to describe as the remains of really remarkable ugliness. She had proved an excellent wife to one of our most tedious ambassadors, and having buried her husband properly in a marble mausoleum, which she had herself designed, and married off her daughters to some rich, rather elderly men, she devoted herself now to the pleasures of French fiction, French cookery, and French esprit when she could get it. (XV 107-108)

Como podemos observar en esta descripción de una de esas cenas de la alta sociedad, Lady Narborough aparece ante nuestros ojos como una dama aristócrata, cuyos gustos y manera de ser contrastan con mucho con la finura y la belleza de Dorian. Si nos fijamos en los objetos que ésta lleva, y en su manera de vestir, nos llama poderosamente la atención que una dama de la alta sociedad se nos describa llevando un abanico raído – “a very shabby fan” (Ibíd) –los abanicos eran complementos en el vestir muy típicos en las mujeres del diecinueve, y algunos eran piezas únicas con bordados exquisitos, haciendo de éstos objetos muy valiosos y que concedían cuanto menos un toque de distinción a su poseedor. Pero que se nos diga que está raído implica, en este caso, una descripción que enfatiza la mediocridad y la vulgaridad del personaje, a pesar de su procedencia noble. Por tanto, de un objeto único y exclusivo, artesanal, y que confiere distinción, en manos de Narborough adquiere connotaciones negativas que apuntan a un verdadero conocimiento del personaje, encerrando una significación y una información al respecto que apuntan a su vulgaridad.

Además, tenemos otras referencias en el texto que nos informan de como Lord Henry suele describirla aludiendo a como ésta conserva en su aspecto restos de una notable fealdad –“Lord Henry used to describe [her] as the remains of really remarkable ugliness” (Ibíd)– con lo cual, todavía más, el personaje aparece ante los ojos del lector como alguien descuidado o incluso desagradable, y por más que utilice objetos únicos, resultan igualmente feos. También se menciona que había sido una excelente esposa, y se destaca el hecho de porqué lo ha sido. Lady Narborough había dado conveniente sepultura a su marido en un mausoleo de mármol, que ella misma había diseñado, por lo tanto, entendemos que se están violando las reglas que Wilde propone en *The Soul*, donde no todos tenemos a nuestro alcance el crear algo bello con tan nobles objetos o materias primas, y que muy probablemente el producto sea también algo *feo*. Ése es precisamente el caso de Narborough, primero hemos visto como sus objetos no la hacen meritoria de ser considerada única o bella, sino que más bien vemos que producen el efecto contrario, y además se nos confirma la incapacidad de que pueda producir belleza cuando vemos

cómo ésta afirma que ella misma ha diseñado el mausoleo. Por lo tanto, el hecho de ser buena esposa seguido de la frase de dar sepultura a su marido en un mausoleo resultan ser tan antitéticas de por sí, que genera en el lector cada vez más, esa idea de rechazo, pues no parece adecuado el ser buena esposa simplemente por destacarse en ella el haber enterrado convenientemente a su esposo – “proved an excellent wife to one of our most tedious ambassadors, and having buried her husband properly in a marble mausoleum, which she had herself designed” (Ibíd). Continuando con el hilo de la descripción, nos encontramos con que además Lady Narborough había casado a sus hijas también convenientemente con hombres ricos y mucho más mayores que éstas, “and married off her daughters to some rich, rather elderly men” (Ibíd). Con lo cual, nos podemos hacer a la idea de que Lady Narborough encarna a la perfección todos los buenos valores que encarnan los preceptos victorianos, a los que una mujer de la alta sociedad podía aspirar en su época, y los había cumplido todos y cada uno de ellos de una manera intachable de cara a la galería, por lo cual podía sentirse satisfecha, pues había cumplido con los objetivos sin salirse de la norma. Pero, tal y como señalábamos anteriormente, los objetos que rodean o posee Narborough nos hacen *intuir* (especular) –tal y como Prown señalaba en su último estadio de propuesta de análisis cultural de los objetos– que estas normas que tanto satisfacen al personaje, resultan equivocadas porque, en los objetos, hemos visto como en el fondo lo que se oculta de ella es la mediocridad, el mal gusto y, en definitiva, *lo feo*. Por el contrario, destaca la belleza de Dorian Gray, que proporciona ese confort entre los invitados, y que le sirve al mismo tiempo de máscara o de aval, para resguardarse de los comentarios que de él ya se venían haciendo en algunos círculos, (algo típico también en aquella época, es decir, criticar a alguien que se saliese de lo establecido por tener comportamientos sospechosos). De la misma forma en que el abanico ocultaba lo *feo* de Narborough, la belleza de Dorian esconde justamente los preceptos contrarios que de él se esperarían, o que la sociedad dicta como normas, pues, no en vano, en este fragmento se describe cómo el propio Dorian sabe que ninguno de los allí presentes hubiera podido creer el crimen que había cometido la noche anterior:

Certainly, no one looking at Dorian Gray that night could have believed that he had passed through a tragedy as horrible as any tragedy of our age. Those finely shaped fingers could never have clutched a knife for sin, nor those smiling lips have cried out on God and goodness. He himself could not help wondering at the calm of his demeanour, and **for a moment felt keenly the terrible pleasure of a double life.**³⁶ (XV 107-108)

³⁶ Nota: Texto marcado en negrita no incluido en el original. Se ha señalado en negrita con la intención de dar énfasis a esta parte.

Es decir, en la alta sociedad la belleza equivocada, o los objetos valiosos, ocultan una doble vida hipócrita que nadie es capaz de mostrar ante los demás porque las normas –o la forma de gobierno– no lo permiten y no están dictadas acorde con la verdadera realización individualista del ser. Si además comparamos ambos personajes, Dorian o Lord Henry, con Lady Narborough, o con cualquiera del resto de comensales que aparecen en la cena descrita en el capítulo XV de la novela, pronto nos daremos cuenta de cómo todos ellos parecen simples marionetas. Son un reflejo, o mejor dicho, el producto de una sociedad puritana y moralizante típica del diecinueve en la que cada uno de ellos encarna uno de esos valores éticos. Sin embargo, Dorian y Lord Henry, cada uno desempeñando su rol, están proponiendo y evidenciando lo absurdo de unas normas que, en el fondo, lo único que están potenciando es una doble forma de vida. Incluso el propio Basil lo hace en cierto modo, e influye al joven Dorian desde el primer momento en que hechizado por el influjo de su belleza, realiza el retrato. No obstante, Lord Henry le influye teorizando, pero nunca arriesgando en su propia piel, y Dorian, por el contrario, poniéndolo en práctica y ocultándose en su belleza y sus buenas formas, pero siempre intentando conservar, en cierto modo, ese puesto en la sociedad que le permite estar siempre en el límite de ambos mundos pero sin pertenecer en realidad a ningún sitio, sintiendo ese placer por esa ‘doble vida’, asegurándose su imagen social a base de disfraces y estrategias, que, en definitiva, son máscaras. En definitiva, las necesidades primitivas de Dorian, su apariencia, su condición, hacen que el escenario donde éste actúa, se perciba, en términos religiosos, como el purgatorio en el que está atrapado, pues ya es tarde para que pueda ascender, y sin embargo, cada vez está más cerca de hacer su particular descenso a los infiernos, esta vez sin Virgilio. Con todo, el camino que se abre como plausible solución, es el suicidio, la muerte.

En las comidas o cenas de sociedad, tal y como explicamos en el esquema anterior, se debaten asuntos de la sociedad, pero también se expresan distintos puntos de vista que, como en este caso, versan sobre el matrimonio tal y como vemos en la siguiente conversación, donde los personajes manifiestan su opinión al respecto. Una vez más, la voz de Lord Henry Wotton se desmarca de las anteriores y expresa su propia opinión desde un punto de vista irónico pero que da resultado. El matrimonio es otra de las ‘instituciones’ que goza de cierto prestigio, pero que al igual que los objetos, oculta la misma información, es decir, la doble vida, la mentira, la insatisfacción personal y, en

definitiva, resulta ser otro instrumento incongruente más que la sociedad propone a la postre para, en el fondo, acabar con el individualismo del ser.

“Nowadays all the married men live like bachelors, and all the bachelors like married men”. ... “Ah, my dear,” cried Lady Narborough, putting on her gloves, “don’t tell me that you have exhausted life. When a man says that one knows that life has exhausted him; Lord Henry is very wicked, and I sometimes wish that I had been; but you are made to be good—you look so good. I must find you a nice wife. Lord Henry, don’t you think that Mr. Gray should get married?”... “What nonsense people talk about happy marriages!” exclaimed Lord Henry. “A man can be happy with any woman, as long as he does not love her.” (XV 110)

A continuación, nos centraremos en el segundo nivel, donde se dan esos contextos donde Dorian se relaciona solo con Lord Henry o con Basil, o con ambos al mismo tiempo. En estas escenas las significaciones que adquieren los distintos objetos, lo que ocultan, y las poses sociales que adoptan en estos escenarios los personajes, funcionan en conjunto como instrumentos de ocultación. Es decir, observaremos que esos contextos suponen un espacio idóneo en donde estos tres personajes hablarán de manera más distendida y relajada sobre aquellos asuntos que versan sobre el arte, la belleza, la vida, o la finalidad de estos, así como de otro tipo de cuestiones más íntimas.

En este ámbito de actuación entre los tres personajes principales de la novela es donde veremos qué importancia tienen los objetos que en dichas escenas aparecen. Elegiremos un fragmento que supondrá un ejemplo muy representativo para el análisis de los objetos en este contexto; el momento en que Dorian espera a Lord Henry Wotton en casa de éste y aparece Lady Wotton. Ambos mantienen una conversación hasta que Lord Henry aparece:

One afternoon, a month later, Dorian Gray was reclining in a luxurious arm-chair, in the little library of Lord Henry’s house in Mayfair. It was, in its way, a very charming room, with its high panelled wainscoting of olive-stained oak, its cream-coloured frieze and ceiling of raised plasterwork, and its brickdust felt carpet strewn with silk, long-fringed Persian rugs. On a tiny satinwood table stood a statuette by Clodion, and beside it lay a copy of *Les Cent Nouvelles*, bound for Margaret of Valois by Clovis Eve and powdered with the gilt daisies that Queen had selected for her device. Some large blue china jars and parrot-tulips were ranged on the mantelshelf, and through the small leaded panes of the window streamed the apricot-coloured light of a summer day in London. (IV 29)

Es innegable que los objetos que se mencionan en este fragmento son de un valor y una belleza incalculables, y que, tal y como señalábamos en nuestra propuesta de análisis, aparecen en los momentos escénicos en que cohabitan Dorian y Lord Henry o Basil. También hay que resaltar, que en este tipo de contextos, el personaje de Lord Henry

destaca una vez más por ser el que teorice y contradiga las costumbres que se tienen como buenas. Así, en el siguiente fragmento, Lord Henry, tiene por costumbre propia el llegar tarde a una cita, mostrando con este hecho una especie de rebeldía silenciosa a las buenas normas y al decoro que propone la sociedad y, por otra parte, vemos como la impaciencia de Dorian por la llegada de éste acrecienta acompañada del exclusivo reloj francés:

Lord Henry had not yet come in. He was always late on principle, his principle being that punctuality is the thief of time. So the lad was looking rather sulky, as with listless fingers he turned over the pages of an elaborately illustrated edition of *Manon Lescaut* that he had found in one of the book-cases. The formal monotonous ticking of the Louis Quatorze clock annoyed him. Once or twice he thought of going away. (IV 29)

Los objetos que aparecen descritos en este fragmento en el que Dorian va a reunirse con Lord Henry, y donde se encuentra con Lady Henry, están relacionados con alguien que tiene muy buen gusto por la cultura y que además ostenta una buena posición social, pues los detalles que se describen aluden a un lujoso sillón, en una biblioteca privada dentro de su casa –algo que por otra parte era muy típico de la gente bien posicionada en aquél entonces– como lugar de lectura donde podían reunir sus colecciones literarias particulares. Entre los objetos que decoran la estancia destaca un tapiz persa –algo que daba distinción a las clases altas y que se usaba mucho para vestir las paredes– así como una estatuilla de Claude Michel Clodion, –artista francés que reflejó en la escultura la expresión de las formas galantes y sensuales, sobre todo en sus representaciones femeninas–, junto a un ejemplar de la novela titulada *Les Cent Nouvelles*, un reloj de Luis XIV, u otro tipo de libros tales como el *Manon Lescaut*, con el que precisamente Dorian ameniza la espera hasta la llegada de Lord Henry. También se ven descritos numerosos jarrones de porcelana china azul sobre la repisa de la chimenea (Cf.: Anne Anderson y las referencias a la *blue china* en su “Fearful Consequences”), que contienen flores que adornan la estancia y que están colocados junto a los ventanales, sobre los que se cuelga la luz, formando un conjunto inigualable. Bajo la descripción de ese momento y estos objetos, se genera una especie de mosaico, cuyas piezas han sido cuidadosamente seleccionadas sin dejar ninguna de ellas al azar. Todos y cada uno de ellos conforman un paisaje típico de alguien dedicado al arte –en el sentido de que disfruta del buen gusto y obtiene un placer estético, es decir, una de las premisas del *art for art’s sake*, la del deleite, la belleza y el buen gusto por si mismos, sin juicios morales–, y se muestra con ellos un gusto sublime por la belleza, pero además, confiere a Lord Henry un perfil muy concreto, el del dandy. Tal y como señala Calloway en referencia a Beerbohm y el dandismo:

Beerbohm establishes the Dandy as the role-model *par excellence* for *fin-de-siècle* sensibility; almost, one might say, recreating Brummell in his own image. ‘Mr Brummell’, writes Beerbohm, ‘was, indeed in the utmost sense of the word, an artist.’ He goes on, as if describing a portrait by Whistler, or perhaps by William Nicholson: ‘In certain congruities of dark cloth, in the rigid perfection of his linen, in the symmetry of his glove with his hand, lay the secret of Mr Brummell’s miracles.’ In Beerbohm’s highly polished periods the intimate connections between dandyism of dress, a dandyism of thought and one of the senses was irrevocably established. Although he had died as early as 1867, Baudelaire was, like Baerbey d’Aurevilly, destined to remain a key figure for the 1890s, revered by the Aesthetes for his pose of morbid sensitivity, and by the Decadents for his opium- and hashish-inspired explorations of strange and exquisite sensations. His most celebrated works, the extraordinary cycle of poems *Les Fleurs du Mal* of 1857 and the later meditation on De Quincey and opium, *Les Paradis Artificiels*, which followed in 1860, exerted a powerful influence, both thematically and stylistically, over the men of the nineties, who responded to Baudelaire’s uncompromising search for a strange, new and often perverse kind of Beauty. (Calloway 46)

Este perfil específico ya había sido puesto de manifiesto anteriormente por los franceses en el ámbito de la literatura, recuérdese nuevamente a Charles Baudelaire como figura clave representativa del dandismo y, de hecho, si nos fijamos en la mayoría de los objetos que engalanan la estancia, comparten curiosamente la misma procedencia, Francia.

A través del uso de los colores, el propósito que se expresa con ello es establecer distintas asociaciones con los distintos estados de ánimo del artista, y crean al mismo tiempo otras conexiones simbólicas, que hace que los colores de ciertos objetos –así como de las flores– se vean indisolublemente relacionados con la figura del artista-dandy. Justo es el caso que nos ocupa. Así pues, la mayoría de los objetos que hemos visto en este fragmento son de gusto francés, e implican una tendencia al gusto por el arte desde ese punto de vista del dandy decadente que observa ese arte desde el prisma de la belleza, del buen gusto por lo clásico y por lo único, y desde el deleite *per se* –como la estatuilla de Clodion– o los libros que se encuentran en la biblioteca y a través de las encuadernaciones especiales que aparecen descritas. Si recordamos las palabras de A. Anderson que mencionábamos al principio – donde a su vez alude en su texto a la estudiosa Sarah Cheang–, vemos como todo ello a su vez forma parte del coleccionismo, “[possessors] are they hoping to rise above their station through the acquisition of art, to create the “desired self” or “an ideal self”: “collections provide a material encoding of the collector’s identity, including a desired positioning within the ideologies of gender and class” (Cheang 58). Clearly those with aesthetic or social pretensions had to decorate their houses with Blue China” (Anderson 236). Todos estos objetos ocultan en sí la intencionalidad de su propietario de ser único e irrepetible:

And so, for a whole year, he sought to accumulate the most exquisite specimens that he could find of textile and embroidered work, getting the dainty Delhi muslins, finely wrought with gold-thread palmates and stitched over with iridescent beetles' wings;... [H]e had a special passion, also, for ecclesiastical vestments, as indeed he had for everything connected with the service of the Church. In the long cedar chests that lined the west gallery of his house, he had stored away many rare and beautiful specimens of what is really the raiment of the Bride of Christ ... (XI 83-87)

Además, estos objetos, tal y como señala Anderson, tienen una clara intencionalidad de mostrarnos a Dorian como un auténtico esteta y, esto sólo es posible a través de objetos artísticos artesanales:

[H]e collected together from all parts of the world the strangest instruments that could be found, either in the tombs of dead nations or among the few savage tribes that have survived contact with Western civilizations, and loved to touch and try them. ... On one occasion he took up the study of jewels, and appeared at a costume ball as Anne de Joyeuse, Admiral of France, in a dress covered with five hundred and sixty pearls. ... He would often spend a whole day settling and resettling in their cases the various stones that he had collected, such as the olive-green chrysoberyl that turns red by lamplight, the cymophane with its wirelike line of silver, the pistachio-coloured peridot, rose-pink and wine-yellow topazes, carbuncles of fiery scarlet with tremulous, four-rayed stars, flame-red cinnamon-stones, orange and violet spinels, and amethysts with their alternate layers of ruby and sapphire. (XI 83-87)

Toda esta utilización de objetos artísticos encierra un claro objetivo en la novela. Además, supone, por otra parte, la función que ha de acometer el artesano, que principalmente consiste en hacer arte con la materia prima adecuada, bajo unas circunstancias sociales ideales, para después contextualizarlo en su lugar apropiado. El Wilde artesano tiene especial interés en mostrar todos esos objetos en cada capítulo, de manera sutil, y hará al mismo tiempo que el lector ponga su atención en algunos de ellos para transmitir su mensaje de *arte por el arte* en sí. Ocurre que entonces el lector fija su atención en esa mesita de mármol donde reposa la estatuilla de Clodion, o en los jarrones de color azul, o en el tapiz persa que estaba colgando sobre el techo de color amarillo. Nos referimos también a la importancia de los colores, aquellos típicamente decadentistas, entre los que destaca especialmente como ya hemos mencionado el color amarillo, color característico del perfil del dandy.

En el siguiente fragmento, los objetos de esta estancia contrastan con el personaje de Lady Wotton, que irrumpe en su casa antes de que llegue Lord Henry y se encuentra con Dorian esperándole en la biblioteca. En ese momento, ella misma parece un objeto más en esa habitación, pero nos parece algo de mal gusto *–feo–* pues la manera en que se nos describe, otra vez, nos hace pensar que no está a la altura de ese remanso de lucidez

artística que se nos ha mostrado anteriormente, pues enseguida las referencias que tenemos hacia su persona estriban en relación a sus vestimentas —*que parecen como si hubiesen sido puestas en medio de una tempestad*— y a su manera de hablar —su voz es chillona y desagradable—, así como a su opinión con respecto a una de las grandes figuras de la música clásica, Wagner —se nos señala que ella prefiere hablar mientras suenan sus piezas, en vez de paladear la pieza. Además, hace referencia a las fotografías que Lord Henry tiene de Dorian—, y curiosamente no de su mujer, con lo que se nos indica una vez más que sólo lo bello tiene cabida en el verdadero arte y en la realización del individuo.

Este hecho puede pasar desapercibido, pero es muy importante destacarlo porque lo que se nos está señalando es que Lady Wotton ha mencionado por primera y única vez en la novela un objeto, que es a su vez uno de los mecanismos de la época, que se utilizaba para retratar a las personas y que, por otra parte, supuso todo un avance tecnológico; se trata de la fotografía, que se inventó hacia 1826, aunque se comercializó en 1839.

La fotografía es un objeto industrial, mecanizado, a la par que es una manera rápida de obtener la imagen de otra persona. Es un producto que la industrialización ha traído consigo, frente al retrato, que presume de todo lo contrario, es algo artesanal, es arte en sí, y si existe en él la belleza. Curiosamente, la mención de la fotografía viene de la boca de Lady Wotton, personaje que presta por ello su servicio en la escena, y que consiste en resaltar los verdaderos valores y contextos del arte, frente a la vulgaridad de aquellos que no lo entienden.

“I know you quite well by your photographs. I think my husband has got seventeen of them. ... She laughed nervously as she spoke, and watched him with her vague forget-me-not eyes. She was a curious woman, whose dresses always looked as if they had been designed in a rage and put on in a tempest. She was usually in love with somebody, and, as her passion was never returned, she had kept all her illusions. She tried to look picturesque, but only succeeded in being untidy. Her name was Victoria, and she had a perfect mania for going to church. ... I like Wagner’s music better than anybody’s. It is so loud that one can talk the whole time without other people hearing what one says. That is a great advantage, don’t you think so, Mr. Gray?” The same nervous staccato laugh broke from her thin lips, and her fingers began to play with a long tortoise-shell paper-knife. ... “I am afraid I don’t think so, Lady Henry. I never talk during music—at least, during good music. If one hears bad music, it is one’s duty to drown it in conversation”. (IV 30)

Según recoge Roland Barthes en su libro *Camera Lucida* de 1981, en referencia a la fotografía, y a lo que ésta puede significar, “[w]hat the Photograph reproduces to infinity has occurred only once. The Photograph mechanically repeats what could never be repeated existentially” (Barthes 4). Además, añade una reflexión con respecto de ésta, y

que despeja una de las incógnitas que este objeto parece traer consigo frente al cuadro retratado. Se trata, según argumenta Barthes, del rol que cada persona ocupa en una fotografía, y de descubrir qué referente y qué importancia tiene éste en ese esquema:

The operator is the Photographer. The Spectator is ourselves, all of us who glance through collections of photographs ... And the person or thing photographed is the target, the referent, a kind of little simulacrum, any eidolon emitted by the object which I should like to call *the Spectrum* of the Photograph, because this word retains, through its root, a relation to '*Spectacle*' and adds to it that rather terrible thing which is there in every photograph: the return of the dead. (8)

Cuando Lady Wotton menciona su preferencia por la fotografía, entendemos que lo hace en detrimento de la pintura, del retrato. Se puede interpretar *a priori* como una predilección cargada en el fondo de connotaciones negativas, por tratarse de un objeto que ha nacido fruto de los avances de la industrialización. En cierto sentido, además, está relacionado comúnmente con la idea de la pérdida de la identidad –o del alma en algunas culturas–, que choca frontalmente y está en total contraposición con la búsqueda de individualismo y unicidad que la belleza y el arte deben proporcionar. No obstante, Wilde invierte por completo estas connotaciones asociadas a este objeto, y –quizás incurriendo en una contradicción– pues se ve que la interpretación que se infiere de él puede llegar a ser positiva. Para comprender esta inversión de valores entre objetos es muy importante que nos demos cuenta de quiénes son los personajes escogidos para expresar en este diálogo las palabras que aluden a estos objetos. A su vez, es también necesario que entendamos qué supone para ellos la fotografía. Precisamente de ahí vendrá la comprensión acerca de qué carga significativa se reserva en este contexto para cada uno de ellos. Lo que Wilde está insinuando, –apelamos de nuevo al método de *especulación* interpretativa sobre un objeto y su contexto, a la que Prown hacía referencia–, a través de estos dos personajes y del uso de los objetos que cada uno defiende, es que –recuérdese la anterior cita de Barthes–, la foto no esconde al sujeto (*target*), a Lady Wotton; mientras que el retrato de Dorian, permanece oculto ante el mundo, encubriendo al verdadero sujeto. Además, con respecto del retrato, no hay *espectadores*, por lo tanto la identidad del sujeto así como sus pecados están velados. Y en última instancia, el retrato se ve respaldado por otra connotación que está estrechamente a la reivindicación –a esa *Protest* que Wilde esgrimía en *The Decay of Lying*–, y necesidad de la mentira en el proceso de creación artística. Es decir, tal y como lo expresa Clara Muñoz en su artículo ‘El poder evocador de las imágenes,’ “[s]i hay un género en el que la pintura es más proclive a la mentira es precisamente el retrato” (214), y continúa afirmando que:

El tratamiento que se le da a los personajes, la ambientación, la iluminación, la vestimenta, el peinado de los modelos y la propia pose que estos adoptan transforma el aspecto individual de cada uno de ellos hasta convertirlos en símbolos de una época, de una determinada clase social o cultural. Este género es el que mejor nos habla de un tiempo y de los habitantes que lo pueblan. Pero, es también el que mejor nos engaña, pudiendo convertirse algunos retratos en iconos identificativos de toda una generación. (214)

El uso legítimo que Wilde defendía de cada cosa en *The Soul* o en *Art and the Handicraftsman*, o de la función del objeto artístico así como de su creador, ya se está viendo invertido en este pasaje en concreto, con una clara intencionalidad de ocultar significaciones en los mismos. Además, con respecto de la fotografía, se aprecia que hay una relación directa con el “*self*” –que señalará Barthes en la siguiente cita–, y que, por el contrario, no ocurre con el retrato, perdiéndose de este modo el referente.

What I want, in short is that my (mobile) image, buffered among thousand shifting photographs, altering with situation and age, should always coincide with my (profound) “self”; but it is the contrary that must be said: “myself” never coincides with my image; for it is the image which is heavy, motionless, stubborn (which is why society sustains it), and “myself” which is light, divided, dispersed like a bottle-imp, “myself” doesn’t hold still, giggling in my jar, if only Photography could give me a neutral anatomic body, a body which signifies nothing! (Barthes 12)

Sin embargo, teniendo en cuenta estas afirmaciones sobre la fotografía, sobre las fotos en concreto, vemos como Wilde designa de forma metafórica cualidades atribuibles a la fotografía que retiene el retrato. El retrato de Dorian contiene esa idea de movimiento, de mutabilidad, que se presupone a la fotografía mediante diversas capturas realizadas con la cámara y que, por tanto, si bien la foto es inamovible, está sometida a un constante cambio, según cambie su referente. Tal y como lo expresó Roland Barthes, “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotograna repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (*La cámara lúcida*, 31). Sin embargo es el retrato el que cambia y se altera, es decir, ‘se mueve,’ y refleja ese “*self*” mutable de aquél que ha sido retratado. Con ello, se están invirtiendo los valores asociados en un principio a un objeto artesanal –el retrato–, frente a otro ‘industrial’ –la foto. A la foto se le supone además la capacidad de alienar el “*self*” de la imagen que recoge en su proyección, además de la capacidad inherente de reproducción *ad infinitum*. El invertir y desvirtuar estas cualidades, y asignarles un valor contrario, son las consecuencias que Wilde planteaba en sus dos ensayos, *The Soul* y *Art and the Handicraftsman*, cuando aseveraba que la sociedad no está preparada para afrontar y

entender qué tareas y qué creaciones deben tener asignados cada miembro que la compone. Se ve en esta escena dónde radica el error y el mal funcionamiento de esta sociedad que altera los roles. La solución residía en su propuesta de Socialismo *utópico*, que debería garantizar las libertades y la realización individualista de cada uno de sus miembros, y no juzgar desde un enfoque moralista, o desvirtuando las esencias de las creaciones. Retomando de nuevo las palabras de Barthes, vemos que el retrato fue el primer estadio de reproducción del “*self*” y que, además, tenía otras connotaciones asociadas a él en su origen:

To see oneself (differently from in a mirror): on the scale of History, this action is recent, the painted, drawn, or miniaturized portrait having been, until the spread of Photography, a limited possession, intended moreover to advertise a social and financial status-and in any case, a painted portrait, however close the resemblance (this is what I am trying to prove) is not a photograph. Odd that no one has thought of the *disturbance* (to civilization) which this new action causes. I want a History of Looking. For the Photograph is the advent of myself as other: a cunning dissociation of consciousness from –identity. (Barthes 12)

En contraposición a la descripción y a la alusión al coleccionismo de objetos artísticos valiosos, en contextos y escenarios adecuados, encontramos justamente lo opuesto. Ya sea en los espacios abiertos pertenecientes a las calles de Londres, o en las zonas más deprimidas de la sociedad, la fealdad física contrasta con la simbología del mal que algunos objetos bellos encierran en sí cuando se reubican en estos contextos *feos*.

A cold rain began to fall, and the blurred street-lamps looked ghastly in the dripping mist. The public-houses were just closing, and dim men and women were clustering in broken groups round their doors. From some of the bars came the sound of horrible laughter. In others, drunkards brawled and screamed ... There were opium dens where one could buy oblivion, dens of horror where the memory of old sins could be destroyed by the madness of sins that were new. The moon hung low in the sky like a yellow skull. ... The gas-lamps grew fewer, and the streets more narrow and gloomy. Once the man lost his way and had to drive back half a mile. A steam rose from the horse as it splashed up the puddles. The sidewindows of the hansom were clogged with a grey-flannel mist. (XVI 146)

También se pueden apreciar las descripciones de objetos feos y su sordidez a través de la elección de contextos en espacios cerrados, donde se mueven los personajes de los bajos fondos de la sociedad, que ésta aparta y mantiene al margen: “In one corner, with his head buried in his arms, a sailor sprawled over a table, and by the tawdrily painted bar that ran across one complete side stood two haggard women, mocking an old man who was brushing the sleeves of his coat with an expression of disgust” (XVI 150). Precisamente ahí, en los ambientes sórdidos y apartados, es donde Dorian busca el placer del pecado y

se vuelve un auténtico hedonista. Dorian, entendido como una creación bella, un producto artístico cincelado por Lord Henry y Basil Hallward, está descontextualizado, se mueve por sitios que no pueden asegurar el individualismo efectivo porque el escenario que escoge, es *feo*. Pero está abocado, tal y como está planteada la sociedad, a moverse entre las sombras, y a vivir esa doble vida, pues mantener su individualismo hedonista, en los contextos *bellos*, no le está permitido. En estos contextos es donde únicamente podrá obtener placer, donde la sociedad no pone sus ojos, donde el alma puede *ser* verdaderamente, donde las normas y la moral del sistema no juzgan a nadie y, donde curiosamente, existe un orden que permite a cada hombre poder realizarse como individuo a hurtadillas.

The door opened quietly, and he went in without saying a word to the squat misshapen figure that flattened itself into the shadow as he passed. At the end of the hall hung a tattered green curtain that swayed and shook in the gusty wind which had followed him in from the street. He dragged it aside and entered a long low room which looked as if it had once been a third-rate dancing-saloon. Shrill flaring gas-jets, dulled and distorted in the fly-blown mirrors that faced them, were ranged round the walls. Greasy reflectors of ribbed tin backed them, making quivering disks of light. The floor was covered with ochre-coloured sawdust, trampled here and there into mud, and stained with dark rings of spilled liquor. Some Malays were crouching by a little charcoal stove, playing with bone counters and showing their white teeth as they chattered. (XVI 150)

De suceder un crimen, tal y como ocurrirá con James Vane, el hermano de Sybil, en uno de estos contextos, nadie podría creer que viniese de manos de un ser tan bello, pero tan maligno. En la cabeza de Dorian resuenan estas palabras que Lord Henry le transmite al respecto de la búsqueda insaciable de ese lugar donde finalmente pueda ser él:

Lying back in the hansom, with his hat pulled over his forehead, Dorian Gray watched with listless eyes the sordid shame of the great city, and now and then he repeated to himself the words that Lord Henry had said to him on the first day they had met, "To cure the soul by means of the senses, and the senses by means of the soul." (XVI 146)

A continuación, haremos referencia a los objetos que encontraremos en los contextos en los que se desenvuelve Dorian Gray solo, llegando así al punto tercero del esquema de análisis propuesto anteriormente. Aquí, los objetos que aparecen cuando Dorian se encuentra a solas consigo mismo son de extrema importancia, al igual que los personajes secundarios que puedan entrometerse en estas escenas, ya que cumplen una función evidente.

Si encontramos a Dorian Gray meditabundo, recostado sobre el sofá de su salón y fumando o tomando el té en su vajilla de porcelana exquisita, mientras lee el libro que

Lord Henry Wotton le ha recomendado, estos objetos confieren a Dorian el carácter de perfecto esteta que Oscar Wilde quiere que veamos en él, y muestra con ellos esta intención, un ser *bello* rodeado de un contexto igualmente *bello*. De igual modo, si volvemos a encontrar a Dorian sumido en sus pensamientos sobre el alma, el retrato, los pecados, el arte, etc., en la biblioteca, donde tiene oculto el retrato bajo un sudario antiguo, veremos cómo le asaltan los temores, y vemos cómo lo *bello* se sitúa en un contexto hostil, *feo*. El hecho de que aparezca algún personaje en este tipo de escenas, como por ejemplo el mayordomo Francis, o Mr. Hubbard ayudando a Dorian en el transporte del cuadro a la biblioteca —o incluso más adelante, el científico Alan Campbell, ocultando el cadáver de Basil Hallward—, solo será porque van a servir a Dorian en algún propósito que éste tiene en mente. Por lo tanto, estos personajes pueden ser considerados, en cierto modo, como simples medios o recursos de los que Dorian se vale para satisfacer sus necesidades, o mejor dicho, para ser cómplices y silenciosos testigos de sus miedos. Podría decirse una vez más, que estos personajes aparecen en cierto modo ‘cosificados’ y que, por este motivo, se vale de ellos como si fuesen solo eso, recursos de los que Dorian puede disponer a su antojo, del mismo modo que podría valerse de cualquier otro objeto si éste le prestase el mismo servicio. En este sentido, para Dorian no son más que eso, entidades, objetos, que utilizará y desechará a conveniencia. En cuanto a los objetos propiamente dichos, cuando Dorian aparece en estos contextos que estamos definiendo, hay que hacer referencia a uno en concreto: al retrato nuevamente, así como a los demás objetos que rodean a éste y que al mismo tiempo sirven para ocultarlo. Por expresarlo de otro modo, el retrato de Dorian, se tiene que valer de otros objetos que Dorian mismo le proporcionará para tapar, ocultar y enmascarar sus propios vicios, sus pecados y, en definitiva, el verdadero interior del personaje retratado —su verdadero “*self*”. En cuanto al retrato como objeto cultural representativo de otras épocas —en concreto del XVIII y del XIX—, se puso especialmente de moda entre los miembros de la alta sociedad del XIX para plasmar la genealogía de la dinastía de una misma familia, ya que les permitía ver y atestiguar así las relaciones de parentesco que esa familia había ido entablando a través del tiempo, y mostrar la importancia que reside en un nombre familiar de gran linaje que se perpetua y continúa con el paso del tiempo. Era una cuestión de linaje y buen nombre, que a su vez iba estrechamente unido a la posición social que se ostentaba y, al mismo tiempo, a la apariencia social, la máscara, que se conseguía con ese buen nombre. Así, cuanto más numerosa fuese la galería de retratos que una familia tuviese, más prestigio social poseería a la postre dicha familia.

Que los retratos se hiciesen a mano, en lienzos, como cuadros al óleo o utilizando cualquier otra técnica pictórica, implicaba a su vez la conservación de una tradición que se venía perpetuando desde hacía muchos años, incluso siglos –pues era una característica típica de reyes y nobles, el retratar su estirpe. Se destinaba a estos retratos los marcos más lujosos de maderas nobles y se exponían en las habitaciones más ostentosas. No hay que olvidar, tal y como mencionamos anteriormente en referencia a Lady Wotton, que el siglo diecinueve conoció un avance en cuanto a lo que plasmar una imagen se refiere, la fotografía, pero también permitía tomar imágenes de las personas con más realismo que la pintura. No obstante, uno de los dos inconvenientes que tenía la fotografía era, por un lado, la incapacidad de favorecer siempre al retratado y camuflar así sus imperfecciones y, por otro lado, la cuestión del linaje perpetuado a través del tiempo –la fotografía gozaba de unas escasas décadas de existencia. La fotografía no siempre podía favorecer al retratado en algunos aspectos y, sin embargo, la pintura sí permitía camuflar y disimular algunos defectos, o fomentar algunas virtudes inexistentes de algunos de los retratados.

El hecho de que Oscar Wilde prefiera utilizar en este caso la pintura en lugar de la fotografía –para ocultar el verdadero individuo, el *self*– tiene un claro objetivo. En primer lugar, señalar que Dorian provenía de una familia acomodada –por lo tanto es normal que se le hiciese un retrato o que él mismo lo mandase hacer–, pues como vemos en el capítulo once del libro, Dorian recorre los retratos de sus familiares que cuelgan a lo largo del pasillo de su casa. En este recorrido, Dorian busca en ellos rasgos o vestigios del ‘alma’, o parecidos al suyo propio, en las caras de alguno de sus antecesores. Es normal que Dorian, miembro de la alta cuna, se haga un retrato en pintura, y no en fotografía, lo cual supondría algo vulgar en la tradición de las familias de clase alta. En segundo lugar, otro motivo por el cual Dorian se deja retratar responde a su amistad con Basil, que es el artista que ha encontrado en Dorian el objeto de su inspiración, la musa, la materia prima que necesitaba para realizar una verdadera creación artística, debido a la belleza apolínea de éste. Sería impensable que un artista que se dedica a la pintura retratase a alguien simplemente disparando una foto de él, y no inspirándose en su belleza para plasmarla en un cuadro, con el propio modelo delante. El hecho de hacer un retrato, además, está unido a la idea de belleza artesana que esgrimían los pintores de la hermandad Pre-Raphaelite, como instrumento para atesorar al individuo, y enfrentarse a las normas y cánones, y a la industria. En tercer lugar, tenemos que volver al escritor de la obra, a Oscar Wilde, y en concreto al análisis que nos ha traído hasta este punto, al Oscar Wilde artesano. No resulta

creíble pensar que Wilde basaría su libro en una foto –en la ‘fotografía de Dorian Gray’– cuando sabemos, a través de los fragmentos de sus ensayos que hemos ido incluyendo a lo largo de este análisis, que para él la única forma de arte es aquella que no copia al cien por cien la realidad –cosa que sí hacen las fotos. La pintura, los retratos, juegan con la imaginación, la inspiración, la belleza, la luz, y, además, tienen otra cualidad muy importante, tienen la capacidad de *lying*. Además, si se usase la fotografía como soporte para la ocultación a la que Dorian se ve forzado, supondría hacer un alegato estético a través de la utilización de un objeto que ha sido creado por la sociedad a la cual quiere dirigir su crítica. Es un objeto al que cualquiera podría tener acceso sin ser un artista, es un producto de su época, mientras que el cuadro, la pintura, suponen una forma de arte que perdurará a través del tiempo, y que expresa ideales de belleza que cambian y se transforman mediante las nuevas interpretaciones que se van dando a las pares que se ve la evolución de la sociedad, pero que, sin embargo, representan esos ideales de una época. El retrato, al igual que la música, es un producto artístico, único en sí mismo e inimitable por su condición artística (si puede ser reproducible, o plagiado o imitado, pero serían copias del original). Wilde lo escoge porque encierra en sí toda esta carga de significaciones, pero además le sirve para ocultar una trama más profunda: la doble vida a la que nos referíamos con anterioridad. Este objeto se convierte, por tanto, en el mayor y más complejo de los mecanismos de ocultación que Wilde haya usado en sus obras. De él se han extraído innumerables interpretaciones, críticas, significaciones, etc., y de seguro que se seguirán haciendo, pues nunca un objeto suscitó tanto interés debido a las ambigüedades o contradicciones que en él se pueden apreciar. De lo que sí podemos estar seguros es de la eficacia a nivel artístico obtenida por parte de Wilde al usar este objeto. El hecho de ocultar en él, un objeto inanimado, el alma de un personaje cuya historia estriba entre la fealdad de las acciones vulgares, y en la apariencia que luego ejercemos de cara a la galería, es un recurso efectivo, y cobra vida por todas estas cuestiones. No es extraño que se interprete esta novela desde un punto de vista gótico. En el fondo no es más que eso. Wilde usó el retrato para que muchos viesen esta metáfora con más nitidez: la sociedad empuja a los seres individuales a vivir una doble vida, si quieren encontrar una *entente cordiale* entre todas las premisas que esa sociedad exige a sus individuos.

Dorian es alguien que vive una doble vida, y se ve empujado a hacerlo porque la sociedad no entiende ni acepta su individualidad, por ese motivo se oculta valiéndose de toda clase de recursos; pero sus actos le atormentan *a posteriori* porque sucumbe a la

vorágine de un sistema que no permite que lo verdadero y único exista en condiciones normales, recordemos la afirmación de Ellmann (que parafraseamos a continuación) donde expresaba que Dorian no es malo de nacimiento, es la sociedad la que le va arrojando a ocultarse. Cuando Dorian está en sociedad no muestra ni un atisbo de esa vergüenza o remordimiento por sus acciones, muy por el contrario, se muestra altivo, deja la conciencia en casa, y sale a *jugar* con los miembros de la sociedad; y la vida sigue su curso como si de un desfile de personajes y máscaras se tratase.

Continuando con el análisis, hay que prestar especial atención a los objetos y recursos que usó Wilde para ocultar en la novela el retrato de Dorian. El primer objeto que cubre y sirve de máscara al cuadro será un biombo, pero no es suficiente. Más tarde será una habitación que se encuentra en la planta superior de la casa de Dorian. A su vez, lo dejará allí cubierto por un sudario mortuario de otro tiempo. Como vemos, no son pocos los recursos utilizados para tapar el cuadro, pero la pregunta que este hecho suscita es saber quién es el que verdaderamente siente que ha de ser ocultado, así como conocer su respuesta. La pregunta planteada consiste en saber si es el propio Dorian el que necesita no verse, o es el *personaje*, el *self*, retratado el que lo reclama. Ahí está una de las piezas clave de la trama de la que Wilde quiere hacernos partícipes. Quién es el que promueve y genera toda la parafernalia de tapar y ocultar el retrato: el Dorian retratado que se oculta porque no tiene cabida en esas condiciones en ese sistema social, o es el propio Dorian social el que necesita seguir cuidando su máscara. Si pensamos en el hecho de que se menciona constantemente que el alma de Dorian está en el cuadro, el Dorian social no es más que un títere que actúa sin su *conciencia*.

Dorian Gray glanced at the picture, and suddenly an uncontrollable feeling of hatred for Basil Hallward came over him, as though it had been suggested to him by the image on the canvas, whispered into his ear by those grinning lips. The mad passions of a hunted animal stirred within him, and he loathed the man who was seated at the table, more than in his whole life he had ever loathed anything. He glanced wildly around. Something glimmered on the top of the painted chest that faced him. His eye fell on it. He knew what it was. (XII 97)

Así pues, la vergüenza y el pudor recaen como penas insufribles en el personaje retratado, de ahí que sea éste el que genere en el títere social, en la carcasa vacía de este personaje, la necesidad de que sea tapado. Curiosamente, la habitación elegida para ello por Wilde en esta obra, el trazo y los objetos que se encuentran allí, parecen avanzarnos lentamente la tragedia. Todos ellos conforman un conjunto que funcionan como las antiguas voces del Coro en la tragedia griega cuando notifican el fatal destino. Cuando Dorian se

encuentra en esa estancia, y el lector se asoma a esa escena, siente la inquietud típica de alguien que contempla algo desagradable y escalofriante, pues en esa escena se encierra el verdadero motor de lo que impulsa al Dorian social o Dorian títere a ser así –ni siquiera se puede decir que sea Lord Henry, pues éste fue solo un teorizador o solo puso palabras a la verdadera conciencia que llevaba ya Dorian en su interior– a esa conciencia que está encerrada en un retrato.

What the worm was to the corpse, his sins would be to the painted image on the canvas. They would mar its beauty and eat away its grace. They would defile it and make it shameful. And yet the thing would still live on. It would be always alive. ... He took up from the couch the great purple-and-gold texture that covered it, and, holding it in his hands, passed behind the screen. Was the face on the canvas viler than before? It seemed to him that it was unchanged, and yet his loathing of it was intensified. Gold hair, blue eyes, and rose-red lips--they all were there. It was simply the expression that had altered. That was horrible in its cruelty. Compared to what he saw in it of censure or rebuke, how shallow Basil's reproaches about Sibyl Vane had been!--how shallow, and of what little account! His own soul was looking out at him from the canvas and calling him to judgement. A look of pain came across him, and he flung the rich pall over the picture. (X 75-76)

En el siguiente párrafo, vemos como Dorian ya tiene instalado el retrato en la biblioteca, y cubierto con el antiguo sudario mortuario que no sabe a quién ha pertenecido. El sudario como objeto oculta en sí una llamada de atención al lector por parte de Wilde, y preconiza lo que va a ser el final de Dorian. Él mismo lo prepara para la muerte –de manera simbólica, su propia muerte, pues solo así podrá redimirse– cubriéndolo con este sudario de tela de seda y oro.

As the door closed, Dorian put the key in his pocket and looked round the room. His eye fell on a large, purple satin coverlet heavily embroidered with gold, a splendid piece of late seventeenth-century Venetian work that his grandfather had found in a convent near Bologna. Yes, that would serve to wrap the dreadful thing in. It had perhaps served often as a pall for the dead. Now it was to hide something that had a corruption of its own, worse than the corruption of death itself—something that would breed horrors and yet would never die. (X 75-76)

Recordemos las palabras del maestro Walter Pater, cuando dijo que se podía “*fomentar la maldad en alguien ya malo de por sí*” (Trad) (Pater 144). El pecado se cubre y se oculta bajo el sudario, pero en esa escena en la que Dorian aparece solo también apreciamos que los objetos que se están utilizando para tal propósito –y en definitiva para uno para los que no fueron concebidos, a pesar de ser únicos y artesanales– no tienen connotaciones positivas, sino todo lo contrario, pues recordemos que una de las principales premisas para tener verdadero arte, consiste en no sucumbir a la utilidad y a la fealdad que se puede

desprender de ese objeto y de su creador cuando ambos no cumplen su verdadero propósito artístico, o se vulneran los roles asumidos para cada uno. En esa misma habitación, además, se ha perpetrado un crimen horrible, y más tarde se ha eliminado el cadáver, se lo ha hecho desaparecer y en consecuencia, todos los nobles objetos están sirviendo a una función y están asumiendo un rol para el cual no fueron concebidos. También, en la escena del crimen que da muerte al artista, Basil, aparece otro objeto inquietante, un reluciente cuchillo, que días antes Dorian había subido a esa habitación. Todo ello, además de inquietar al lector, e incluso de ponerlo en alerta, cumple una función clara de ocultación de uno de los crímenes más atroces: la muerte del artista a manos de su musa artística, lo cual pone de manifiesto qué fin espera al verdadero artista en una sociedad donde nadie ocupa su lugar, donde el régimen que los gobierna parece empujar a que esto suceda. Parece demasiada casualidad que el cuchillo estuviese allí para que el Dorian títere –o incluso podemos llamarle el ‘Dorian-hollow’ por parecernos éste un término más preciso– lo alzase contra su amigo hasta causarle la muerte.

La muerte del artista, como ya hemos mencionado, ofrece una metáfora que vaticina en el plano artístico lo que realmente sucede en una sociedad que invierte los roles que cada uno ha de ostentar para conseguir esa sociedad idílica, cuando –como veíamos en *The Soul*– los distintos miembros que la componen no ejercen su verdadera función. El cuchillo, que como decíamos antes, ya estaba curiosamente en la habitación cuando Dorian decide mostrar la realidad de lo que le estaba sucediendo al retrato a Basil –el propio creador de la pintura que se siente culpable de haber realizado tal obra– representa la muerte. En cuanto al sentimiento de culpabilidad de Basil por haber hablado de belleza o de propia realización a través de su creación, contrasta con el hecho de que al fin y al cabo, es el propio Dorian el que siente atracción e inclinación por una vida puramente hedonista donde la conciencia no es más que un concepto que recoge los complejos, temores y normas de la sociedad que le impiden vivir conforme a esos preceptos.

It was a knife that he had brought up, some days before, to cut a piece of cord, and had forgotten to take away with him. He moved slowly towards it, passing Hallward as he did so. As soon as he got behind him, he seized it and turned round. Hallward stirred in his chair as if he was going to rise. He rushed at him and dug the knife into the great vein that is behind the ear, crushing the man's head down on the table and stabbing again and again. There was a stifled groan and the horrible sound of some one choking with blood. Three times the outstretched arms shot up convulsively, waving grotesque, stiff-fingered hands in the air. He stabbed him twice more, but the man did not move. Something began to trickle on the floor. He waited for a moment, still pressing the head down. Then he threw the knife on the table, and listened. (XII 97)

Cuando vemos a Dorian Gray solo en este tipo de contextos los objetos que le rodean son totalmente opuestos a la belleza que le suele rodear en el resto de ámbitos, tal y como veremos a continuación en la selección de fragmentos que hemos elegido para ilustrar este análisis. Por un lado, aparecen objetos delicados, de una gran belleza como él, objetos traídos de las distintas colonias del Imperio, que implican clase, distinción, poder adquisitivo, posición social en ese momento, y buen gusto. Además, dichos objetos encierran un alto valor artístico, con lo cual en ellos se ve el gusto por la belleza única, artesanal e irrepetible del arte. No se ve atisbo alguno de la vulgaridad de los productos concebidos por la industrialización, ni tampoco se ve la mediocridad de las clases medias, o un realismo de mal gusto. No obstante esto se opone frontalmente a los objetos que aparecen cuando Dorian sube a la habitación donde esconde su alma en el retrato; donde ha condenado y fijado su conciencia; donde, en definitiva, encierra el cuadro que retrata su *self*. Ahí parece, como ya comentamos, que los objetos son grotescos, y fruto de la deshumanización del individuo en esa sociedad, pues así lo avalan las descripciones de estos contextos que acompañan la voz de los pensamientos de Dorian. Igualmente, resultan grotescos o desafiantes los objetos y escenas que se describen cuando Dorian utiliza otros recursos para deslizarse por las calles de Londres y escapar de su imagen social y mezclarse con la gente de los bajos fondos de la sociedad en busca de satisfacer su egoísmo personal, sus sentidos, en definitiva, su placer puramente hedonista. Ahí los objetos que utiliza son los disfraces, los medios de transporte típicos de aquella época (los carruajes individuales con cochero y caballo conocidos como ‘hansom cab,’ nunca los transportes colectivos conocidos como ‘omnibus’, pues son avances tecnológicos, y no sirven al propósito de ocultación), para que le lleven a obtener el placer y el olvido a través del opio (‘smoking poppies’). También hay que decir que el hecho de que aparezcan las drogas, el opio y los objetos y los ambientes donde éste aparece, indican que son un intento por reconciliar, a través del verdadero ser, la doble vida a la que la sociedad arrastra a los individuos. Dorian solo puede conseguirlo acudiendo a ambientes sórdidos. El opio representa una salida a corto plazo a esa opresión, en un intento por mantener una imagen en la sociedad. El opio tiene unas connotaciones positivas si atendemos a este propósito de liberación, pero, al mismo tiempo, es negativo porque supone un disfraz más que sólo aporta la ocultación del individuo y la realización de sus aspiraciones mediante el uso puntual del mismo y que, en consecuencia, no es la verdadera solución que cabría esperar.

A pesar de que el disfraz le proporciona una imagen capaz de hacerle pasar desapercibido entre las gentes de las clases más bajas de Londres, su belleza y su dinero le delatan en ese entorno. El motivo por el cual Dorian realiza estas escapadas y busca ‘placer a través de los sentidos’, o una individualidad lejos de algún reproche de la sociedad –que luego se verá reflejado en el cuadro–, encierra, al mismo tiempo, una crítica que Wilde ya desarrolló de manera muy amplia en *The Soul of Man*. Se ve en la siguiente cita la necesidad que Wilde entendía que debía tener la sociedad de establecer un modelo de socialismo no-altruista, que ensalzase el individualismo ante todo –del mismo modo en que constantemente se pone de manifiesto en las conversaciones y parlamentos que mantiene Lord Henry Wotton cuando está con otros miembros de la alta sociedad. Aunque también se aprecia en el comportamiento hedonista que tiene Dorian Gray –no nos referimos a la parte criminal, que evidentemente cumple en la novela otra función metafórica que nada tiene que ver por supuesto con esta idea del socialismo–, y que por el contrario, resulta la parte de la obra en que toda la crítica pone su atención, desde el punto de vista de la moralidad. Así, en *Dorian Gray*, se ven las premisas defendidas en *The Soul*, y podemos entender que este último sea el alegato que hace apología de la novela.

Como viene siendo ya una constante en nuestro análisis, el hecho de recordar nuevas citas de *The Soul* nos sirve para reforzar la interpretación de los objetos y de Dorian. Cuando se asume que no podrá haber un correcto individualismo –en tanto en cuanto no se produzca ese cambio en la sociedad que traerá ventajas a todos sus componentes– se hace más obvio el hecho de destacar las ventajas que traería ese socialismo como contraprestación, “[t]he chief advantage that would result from the establishment of Socialism is, undoubtedly, the fact that Socialism would relieve us from that sordid necessity of living for others which, in the present condition of things, presses so hardly upon almost everybody. In fact, scarcely any one at all escapes” (*The Soul*, 1189). Asimismo, la propiedad privada es el anclaje del hombre para conseguir ser individual, y reemplazarlo por una falsa sensación de realización que lo único que está consiguiendo es justamente lo contrario:

[S]ocialism itself will be of value simply because it will lead to Individualism. Socialism, Communism, or whatever one chooses to call it, by converting private property into public wealth, and substituting co-operation for competition, will restore society to its proper condition of a thoroughly healthy organism, and insure the material wellbeing of each member of the community. ... The true perfection of man lies not in what man has, but in what man is. Private property has crushed true Individualism, and set up an

Individualism that is false. It has debarred one part of the community from being individual by starving them. (*The Soul*, 1189)

Parece que lo que podemos inferir una vez más de las frases extraídas de su ensayo, aclaran bastantes puntos que aparecen en su obra *The Picture of Dorian Gray*, pues en ella aparecen tratados muchos de los aspectos que hemos recogido a través de los diálogos de sus personajes o a través de las acciones de éstos. Por ejemplo, se ve cuando aludimos al hecho de que dar limosna no ayuda en nada a la sociedad, simplemente estanca el problema, a las constantes referencias a la incapacidad que tiene la clase media de entender cuáles son las competencias del arte y del artista, y a la mediocridad del gusto artístico que tiene ésta. Hechos que también aparecen mencionados en la obra, y que además constantemente se muestran al lector mediante la contraposición de lo que es vulgar y mediocre a través de esos personajes ‘cosificados’ que mencionábamos al principio, con sus gustos igualmente vulgares, frente a lo que es excelso y atañe al arte y a la belleza, como por ejemplo, con las descripciones de objetos únicos que Dorian posee y colecciona.

Una vez hecho este inciso sobre el ensayo de Wilde en relación al socialismo en su época y al arte, y tras haber explicado cuál es el contexto en el que los objetos aparecen en relación con Dorian Gray cuando éste aparece sólo como eje central, solamente nos queda aportar esas citas de la obra que muestren esas partes en las que esos objetos aparecían como piezas clave de un museo por su belleza artística, o como piezas lúgubres que van a servir a un propósito de ocultación de la conciencia del ser humano, en este caso de Dorian.

En este primer fragmento, el retrato muestra por primera vez el primer cambio, todavía está en la habitación principal, donde se recibe a todo el mundo, y donde Dorian pasa la mayor parte del tiempo, se trata de su salón, los objetos que aparecen son su cómodo y lujoso sillón, sus objetos destinados al tabaco, su bandeja donde recibe y redacta la correspondencia, la campana para llamar al mayordomo, la mesita con el juego de porcelana para tomar el té, un biombo, etc., todos ellos son indicativos, una vez más del buen gusto, del alto poder adquisitivo, etc. Entre todos ellos, Wilde elige dos que van a servir para algo más: uno es el retrato, (que como ya sabemos es el alma o conciencia de Dorian) y otro, que puede pasar desapercibido en un primer momento, es un biombo. Los biombo se utilizan con dos funciones principalmente, y en aquella época eran muy típicos como elemento decorativo por los tapices y maderas de que estaban compuestos,

pero no hay que olvidar su función y porqué Wilde lo elige. El biombo sirve para separar ambientes en una habitación, es parte decorativa del mobiliario, y si el lugar en el que está ubicado en una casa es el salón, no hay duda de que la función principal que tendrá será meramente ornamental y de separación de ambientes. Pero el biombo también se usa en otras habitaciones (o contextos artísticos) para tapar a alguien cuando se está desnudando o cambiando de ropa para que no muestre su pudor, para que, en definitiva, no quede al desnudo frente a nadie. Quizás esta función secundaria, por encontrarse el biombo en el salón y no en una habitación como cabría de esperar, es la que más nos interesa en este fragmento, pues tapa la vergüenza y desnudez del alma que empieza a mostrar ya el retrato.

If the picture was to alter, it was to alter. That was all. Why inquire too closely into it? For there would be a real pleasure in watching it. He would be able to follow his mind into its secret places. This portrait would be to him the most magical of mirrors. As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul. ... When the blood crept from its face, and left behind a pallid mask of chalk with leaden eyes, he would keep the glamour of boyhood. Not one blossom of his loveliness would ever fade. Not one pulse of his life would ever weaken. Like the gods of the Greeks, he would be strong, and fleet, and joyous. What did it matter what happened to the coloured image on the canvas? He would be safe. That was everything. (VIII 67-68)

Anteriormente, hemos mencionado los disfraces y cómo estos suponen un mecanismo de ocultación más en la novela, que permiten a Dorian Gray cambiar de apariencia y mezclarse en otros ambientes cuando éste lo desea. El disfraz aparece unido igualmente al hecho de que Dorian también se disfraza, e incluso cambia su nombre para salvaguardar su máscara. Este cambio es la antesala del *Bunburysm* que se verá plenamente desarrollado en *The Importance of Being Earnest*. A Dorian se le conoce en el teatro donde conoce a Sybil Vane con otro nombre. Se le conoce como *Prince Charming*, un pseudónimo que le protegerá en un primer momento de verse involucrado en la muerte de Sybil, pero que después le comprometerá cuando tropiece con el hermano de ésta, James Vane. Este cambio de nombre implica otra manera de poner su imagen a buen recaudo una vez más, cuando sale en la prensa la noticia de la muerte de la actriz. No se le relaciona con el caso porque nadie conocía en realidad quién era, porque ha confeccionado una identidad distinta para ese contexto. A Sybil no le importa saber su verdadero nombre, por lo que éste representa para ella y porque, en definitiva, actuando, también se está disfrazando y cambiando tanto su nombre como su vida en el escenario. Cuando ésta actúa deja de ser para Dorian la muchacha Sybil Vane que es en realidad, y pasa a ser lo que él pretende que sea, todas las heroínas de la literatura y el arte, con todos

sus nombres. Sybil es Julieta, Rosalinda, Ophelia, etc. Con lo cual, la decepción tanto para uno como para el otro finalmente está asegurada, pues ambos están *jugando* con lo que esconde o significa para ellos el nombre inventado del uno para el otro. Ambos *mienten* (lying), ambos juegan con la *ilusión* (illusion). Cuando la realidad se asoma a sus vidas para cada uno de ellos con la verdad de la mano, acaba evidentemente en desastre. Para Dorian acaba en decepción, se siente engañado, (pero quería dejarse engañar, quería jugar). Sybil es vulgar, no tienen nada de Julieta, o de cualquier otra heroína. Para Sybil acaba en vejación y finalmente suicidio, pues su Prince Charming no es *encantador*, sino egoísta y frío. Sybil muere de forma heroica, en un contexto inoportuno y absurdo. Muere como la heroína Ophelia, pero ni Dorian es Hamlet, ni ella es Ophelia, ni el escenario de un teatro de segunda es el Castillo de Elsinore, ni convierten su historia en artística.

Dorian la ama al principio porque ve en ella *posibilidades*, (Cf.: Lady Bracknell sobre Cecily y sus *posibilidades sociales*), pero cuando el telón cae la ilusión se desvanece, y la desprecia, sin que ella llegue a identificar el porqué de ese cambio, de su locura, ni sus motivaciones, igual que sucede con Hamlet, pero sin las nobles motivaciones que sitúan a éste en un brete. Lord Henry es parte de la voz que Dorian necesita oír para desvincularse y despreciar a Sybil. Lord Henry es el fantasma del Rey Hamlet, que habla a su ‘hijo’, que le alecciona y le pide que, en definitiva, mantenga las cosas en su correcto orden y contexto. Y Dorian no duda, no cuestiona como lo hace Hamlet, simplemente actúa. En el caso de Sybil Vane, está claro cual será su desenlace, pues ella misma lo ha representado. Ella misma ha participado de esa ilusión efímera en un intento por alterar el acometido que en realidad se le reserva. Ha sucumbido al sueño de vivir y pertenecer, por un instante, a una sociedad idealizada con mejores aspiraciones. Se ha equivocado de función, de acto, de personaje. Ese sueño ideal que la confundió a ella, también ha engañado al propio Dorian, pero éste buscaba la salvación. Ambos pensaron que su unión podría ser artística y proporcionarles su individualismo, pero no puede ser porque la sociedad así lo tiene establecido. Es una especie de determinismo quasi-naturalista, que sitúa a cada miembro en una parte de la sociedad y en donde solo queda la aceptación del rol que se le ha asignado, y cualquier cambio acaba en tragedia. Pero, se trata de algo más, se trata de ver en todo esto, la crítica a una sociedad que no permite que el verdadero arte pueda surgir a través del talento, porque el arte debe estar al servicio de una sociedad donde lo único que importa es la propiedad privada, la imagen social y la envidia que esto

genera en las clases bajas con respecto de las clases altas. Aniquila cualquier atisbo de posibilidad artística porque, cuando surge, sucede que está en el lugar inapropiado, en contextos *feos*, en las cloacas abandonadas de la sociedad y, por ello mismo, no puede existir. La muerte de Sybil no cae en saco roto, funciona como metáfora grotesca de lo que acaecerá más tarde a Dorian. Su muerte es el oráculo que vaticina su propia tragedia ineludible.

A continuación, es necesario centrarse en la ciencia como objeto de estudio, y como uno de los campos que acumula grandes logros y avances, frente a la religión, que solo ha sido, en este ámbito, un retardante para que estos no se llevasen a cabo.

“Good God, Dorian, what a lesson! What an awful lesson!” There was no answer, but he could hear the young man sobbing at the window. “Pray, Dorian, pray,” he murmured. “What is it that one was taught to say in one’s boyhood? ‘Lead us not into temptation. Forgive us our sins. Wash away our iniquities.’ Let us say that together. The prayer of your pride has been answered. The prayer of your repentance will be answered also. I worshipped you too much. I am punished for it. You worshipped yourself too much. We are both punished”. Dorian Gray turned slowly around and looked at him with tear-dimmed eyes. “It is too late, Basil,” he faltered.

“It is never too late, Dorian. Let us kneel down and try if we cannot remember a prayer. Isn’t there a verse somewhere, ‘Though your sins be as scarlet, yet I will make them as white as snow??’”

“Those words mean nothing to me now”.

“Hush! Don’t say that. You have done enough evil in your life. My God! Don’t you see that accursed thing leering at us?” (XIII 95)

Entendemos que la ciencia está consiguiendo sus logros porque se ha emancipado de uno de los yugos que más la ha frenado a la hora de conseguir sus objetivos. De igual modo, especulamos con una significación oculta en el hecho de que aparezca casi un tratado científico en la novela. La comparación intenta evidenciar que, al igual que la religión no puede regular la ciencia por ser opuestos entre sí, la sociedad o la actual forma de gobierno tampoco deben interferir en las cuestiones de realización del individuo. Aparece en esta obra la idea cultural de que la ciencia todo lo puede –pues se ve sobre todo cuando Dorian recurre al personaje más científico de todos, ese es Mr Alan Campbell, el cual se ve forzado a ‘disolver’ con sus conocimientos científicos el cadáver de Basil Hallward– frente a la religión que ya no tiene validez ni preceptura en ninguna de las cuestiones que circundan la sociedad de ese momento. No olvidemos qué frases exclama Basil Hallward a modo de consejo a Dorian cuando ve lo desfigurado del retrato, y que confirman por otra parte los malos actos y las habladurías de la gente. Por ello, sería necesario incluir

un fragmento en el que se ve cómo la religión o el arrepentimiento en esa época son algo improductivo. El arrepentimiento ya ‘no vale de nada.’

“What I want you to do is merely what you have often done before. Indeed, to destroy a body must be far less horrible than what you are accustomed to work at. And, remember, it is the only piece of evidence against me. If it is discovered, I am lost; and it is sure to be discovered unless you help me” ... It was long after seven when Campbell came back into the library. He was pale, but absolutely calm. “I have done what you asked me to do,” he muttered “And now, good-bye. Let us never see each other again”. “You have saved me from ruin, Alan. I cannot forget that,” said Dorian simply. As soon as Campbell had left, he went upstairs. There was a horrible smell of nitric acid in the room. But the thing that had been sitting at the table was gone. (XVI 102-106)

Tampoco podemos dejar de lado, debido a la enorme importancia que tiene a lo largo de la trama de esta novela, el regalo que Lord Henry Wotton le hace a Dorian Gray, y que curiosamente lo recibe después de haber cometido el fatal crimen. Nos referimos al libro cuya cubierta es amarilla –color típico decadentista– y que es de un escritor francés llamado Joris-Karl Huysmans, y cuyo título es *À Rebours* 1884 (‘Contra Natura’). Este libro se convertirá en una especie de Biblia o guía para Dorian Gray, y sentirá, tal y cómo él dice, que la historia que en él se cuenta es la suya propia, que la vida de ese personaje del libro dedicado a los placeres es la suya misma. Esta novela narra principalmente los gustos y la vida de un personaje decadente que odia principalmente la clase burguesa de su sociedad y el utilitarismo que ha traído consigo los avances principalmente tecnológicos que se han dado de forma vertiginosa en el siglo diecinueve, por lo tanto se aísla y crea un mundo acorde con sus ideales artísticos en los que se formulan las primeras bases del simbolismo y donde se ve, sin duda alguna, una ruptura con el naturalismo. Richard Ellmann dice en su biografía al respecto de la inclusión de esta ‘novela dentro de la novela’ que:

Wilde does not name the book, but at his trial he conceded that it was, or almost [was], Huysmans's *À rebours* . . . to a correspondent, he wrote that he had played a ‘fantastic variation’ upon *À rebours*, and [that] someday must write it down. The references in *Dorian Gray* to specific chapters are deliberately inaccurate. (316)

Sin embargo, no es de extrañar que Oscar Wilde haya seleccionado tan valioso material, que se encierra en la lectura de este libro, y que influye tanto en la conducta del protagonista que ha escogido para su novela. Con la elección de la inclusión de esta novela en su novela, (‘la Biblia de los decadentes y del dandysmo’), el Wilde-artesano aprovecha la ocasión para hacer un guiño y una crítica a esa sociedad burguesa de su

tiempo que él mismo también despreciaba –Cf.: *The Soul of the Man Under Socialism*–, y que además encajan a la perfección con sus ideales artísticos. Con lo cual no es gratuita la inclusión, y elección de esta novela dentro de su novela a su vez. Asimismo, la novela como entidad en sí, (tanto la novela que Lord Henry Wotton da a Dorian, como la propia novela en sí) supone una plataforma que permitirá concebirlo como un objeto que influye en la construcción y, *a posteriori*, ocultación, del personaje de Dorian Gray y de la persona de Wilde. De hecho, y volviendo a hacer alusión a Calloway, (el cual afirma que el libro de Huysmans fue admirado por Wilde), vemos como mantiene que Wilde fue:

[A]n early admirer, [who] refers obliquely to its great influence when, in *The Picture of Dorian Gray*, he describes Basil Hallward's reaction to an unnamed book lent to him by Lord Henry Wotton – a reaction that, consciously or not, oddly recalls Wilde's own admission concerning Pater's *Studies in the History of Renaissance*: "It was the strangest book that he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb-show before him. Things that he had never dreamed were gradually revealed. (Calloway 47-8)

En esta cita, además, se pone de manifiesto la importancia de la música como objeto artístico perfecto que permite crear de forma sublime la belleza lejos de la moralidad. Si recordamos, la música –cuyas alusiones son constantes en la novela– se menciona en el pasaje en el que Dorian intercambia unas palabras con Lady Wotton. Para ella, era mejor hablar mientras sonaba la música de Wagner, porque así no escuchaba ni a su interlocutor, ni a la pieza en sí, lo cual pone de manifiesto la incapacidad de poder educar a una parte de la sociedad que prefiere vivir la realidad que se les propone, por ser esta una opción que resulta bastante cómoda. Por el contrario, veíamos como Dorian hacía apología de justamente lo opuesto, defendiendo así la importancia y la valía de una de las artes que mejor expresan la belleza, y que a su vez, junto con la poesía – tal y como ya enfatizó Wilde en *The Soul* –“*son las artes que mejor han escapado en Inglaterra, a la crítica improductiva que proviene de entre otros de la prensa*” (Trad) (*The Soul*, 1185).

Tampoco se pueden pasar por alto los numerosos campos semánticos en relación con las flores (o con las flores y plantas que proporcionan el olvido, las ‘adormideras’). Esto es muy importante ya que distingue en cierto modo a Wilde de entre el resto de escritores de su época y, además, evidencia el uso que Wilde hacía de estos objetos que se usaban en ese momento con una finalidad estética muy importante, dejando de lado la producción en cadena típicamente industrial que ya señalábamos anteriormente.

Por otra parte, hay que hacer una alusión de nuevo a la prensa, ya que su aparición en esta novela podría verse una vez más como una referencia a lo que Wilde llamaba ‘malas formas de hacer prensa’. Nos referimos a lo que sucede con el incidente del suicidio de Sybil Vane. Por el texto, queda claro que la joven ingirió veneno, lo cual sabiendo el lector de antemano las palabras que Dorian le había dedicado, incita a especular que había sido un suicidio, pero el puritanismo de aquella sociedad se ve reflejado en los periódicos, y no podía permitir semejantes escándalos, ya que el suicidio era algo sórdido –sobre todo desde un punto de vista religioso– así que era mejor contar una historia que confortase al público de algún modo o que les agradase más, conforme a sus estándares, diciendo que la muchacha simplemente tuvo un desgraciado accidente. De esta manera, el incidente se disuelve en el olvido colectivo de una manera más rápida.

Lo mismo sucede con la desaparición de Basil Hallward que, al parecer, (según sabemos por boca de Lord Henry), ni los periódicos ni los investigadores se ponen tampoco de acuerdo sobre el paradero del artista. Así que al final, todo caerá en el olvido. Sin embargo, en cuanto a escándalos sociales (tales como los divorcios), si que parecen dedicar los periódicos largos ríos de tinta, hurgando en las vidas privadas de los divorciados, (según explica también Lord Henry), entrando en todo tipo de detalles y cotilleos. Por eso, no nos extraña que Wilde incluya de nuevo este objeto, los periódicos y la prensa –como también se verá en el capítulo destinado a *The Importance of Being Earnest*, 1895–, ya que encierra en sí el hecho de alojar una fuerte crítica hacia los métodos periodísticos que se venían desempeñando desde entonces. Según recoge en su ensayo *Wilde the Journalist* John Stokes, vemos como la faceta del propio Wilde como periodista y crítico de pequeñas piezas literarias o artísticas suponen también una experiencia que enfatizará aún más su visión sobre cuál debe ser la labor que un crítico o un periodista deben desempeñar, para mantener ese conjunto de sociedad ideal que propone en *The Soul*. Asimismo, también vemos como Stokes afirma que esta faceta de Wilde está estrechamente unida a la visión que éste desarrollará con respecto de la homosexualidad o de la mujer. A través de esta actividad, consiguió nutrirse de las críticas que vertía a estos periódicos para, al mismo tiempo, utilizarlos como plataforma y darse a conocer –tanto al personaje del Wilde dandy, como a su obra. Así, obtenía la posibilidad de seguir reformando su personalidad y su identidad que ya mencionábamos anteriormente. El trabajo en el periódico le sirvió para enmascarar sus opiniones y defender aspectos que de otro modo le hubiera resultado imposible (por ejemplo se ve en

sus *Reviews*, o en sus *Miscellanies*). Cuando hacia el 1890 consiguió afianzarse como escritor reconocido, Wilde empezó a atacar, tal y como hemos visto en el fragmento que recogíamos de *Dorian Gray*, o anteriormente en *The Soul*, aquellas prácticas periodísticas que, a su entender, eran incorrectas por invalidar el propósito artístico, y porque solo se centraban en criticar y juzgar desde la moralidad y no se construía un nuevo producto artístico a raíz de esas críticas. En definitiva, para Wilde, y según asume Stokes:

The chance to change your mind without censure not only suited Wilde's temperament, it matched his developing concept of how criticism should operate: as a play of moods continually responsive to the varied qualities of the work. ... The new sting in the tail is a sign of the mature Wilde who will use wit as a mode of fine discrimination, turning his readers into connoisseurs of his contrariness. (78)

De igual forma, y en alusión al rol que Wilde dispuso para la forma en que la prensa debía esbozar sus críticas hacia obras artísticas –y más aún después de las duras críticas que recibió *Dorian Gray*, tanto en su primera edición de 1890, como en la anterior, extendida, de 1891, y que ya hemos hecho notar en los anteriores apartados– debemos incluir la mención al respecto que recoge Lawrence Danson en su *Wilde as Critic and Theorist*, donde nos señala cuál es la postura que adopta Wilde, y como evolucionan sus ideales en esa postura:

Wilde takes the progression from Arnoldian disinterestedness to Paterian impressionism a step further: now the critic must see the object as in itself it really is not, in order to escape the prison of the already-constructed, to be creative instead of imitative. The Wildean critic neither knows nor feels the world, but makes it. (90)

3.6. Reflexión sobre la importancia de los objetos, poses y costumbres que se representan en *The Picture of Dorian Gray*

Oscar Wilde, en *The Picture of Dorian Gray* (en la versión de 1890 así como en la extendida de 1891, que es sobre la que nosotros hemos realizado nuestro análisis), está reflejando el tema del momento en cuanto a lo que arte se refiere en los siguientes términos: es decir, la moral como norma que coarta y limita al individuo está unida a la propia realidad, que, de darse en el arte, supone una mera copia de la misma, sin aportar ni generar una nueva producción artística. De esta premisa general nos ha interesado para nuestro estudio el ver la idea de la copia (o mimesis) y la del tratamiento de los personajes (en ocasiones cosificados), como creaciones e individuos únicos (que es la función que

reclama más Wilde del arte y que además esta relacionada con la parte de la artesanía). Además el tema de las copias entronca directamente con la de la reproductibilidad industrial y con la verdadera esencia de los objetos y/o personajes, que a su vez va unido al artesano. De hecho, una de las vertientes sobre reproductibilidad técnica en relación a la obra de arte nos lleva de forma directa a Walter Benjamin, por ser precisamente el que teoriza al respecto. Según Benjamin, el concepto de reproducción técnica de la obra de arte se ha impuesto de forma intermitente a lo largo de la historia de la humanidad, y asevera que:

[I]ncluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra ... [e]l aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad ... [e]l ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica, ... de ahí que la reproducción manual sea normalmente catalogada de falsificación, lo auténtico conserva su autoridad plena.³⁷ (Benjamin 2-3)

Es decir, la obra de arte es auténtica siempre en su contexto, y a través de su proceso, y en este caso, Wilde recurre a la figura del artesano para reivindicar la autenticidad y la autonomía artística, así como utiliza varios recursos – entre los que podemos contar con su propia persona, o la *máscara* – para conseguir desvincular el producto artístico del yugo de la moralidad de la sociedad, de las réplicas de la reproducción en masa a la que alude Benjamin, y de la crítica improductiva. El escritor André Gide también ahonda en la idea de la naturaleza como gran máquina que regula las copias bellas que de ella misma genera, así como la intencionalidad de esta técnica y su repercusión en el plano artístico. Retoma conceptos como la mentira o el narciso, siendo éste la flor más bella y efímera:

“- ¿Sabe usted qué es lo que hace a la obra de arte y qué es lo que hace a la obra de la naturaleza? ¿Sabe usted en qué consiste la diferencia? Porque, al fin y al cabo, la flor del narciso es tan bella como una obra de arte ... y lo que las distingue no puede ser la belleza. ¿Sabe usted qué es lo que las distingue? La obra de arte es siempre única. La naturaleza, que no hace nada perdurable, se repite siempre, a fin de que nada de lo que ella hace se pierda. Hay muchas flores de narciso; he ahí por qué cada una de ellas puede vivir sólo un día. Y cada vez que la naturaleza inventa una forma nueva, la repite enseguida. Un monstruo marino en un mar sabe que en otro mar hay otro monstruo marino: su semejante. Cuando, en la historia, Dios crea un Nerón, un Borgia o un Napoleón, pone otro junto a él, poco importa que no se le conozca, lo importante es que uno prospere, porque Dios inventa al hombre, y el hombre inventa la obra de arte.” (*Máscaras de Oscar Wilde*, 3)

³⁷ Recordemos que Anne Anderson en su ensayo *Fearful Consequences*, al que nos referíamos a la hora de manifestar nuestra proximidad en algunos de sus planteamientos para el análisis de los objetos, alude de igual modo al hecho de que una falsificación o una copia artística puede arruinar una colección de objetos valiosos, artísticos y únicos.

Asimismo, en referencia a la teoría estética, queremos recoger las palabras de Theodor W. Adorno reflejadas en su *Teoría estética*, donde además vemos cómo las distintas corrientes que se daban en el siglo XIX sobre esteticismo –donde Wilde también se contempla como uno de sus teóricos– suponen la antesala en la cual el arte se verá como un objeto que genera beneficios económicos:

A una sociedad en la que el arte ya no tiene un lugar y que está trastornada en sus reacciones frente al arte, éste se le divide en un patrimonio cultural cosificado y en una ganancia de placer que el cliente obtiene y que por lo general tiene poco que ver con el objeto. El placer subjetivo por la obra de arte se aproximaría al estado no de la empiria (en tanto que totalidad del ser-para-otro). ... La dicha por las obras de arte es una escapada repentina, no un pedazo de aquello de donde el arte se escapó; no pasa de accidental, y es menos esencial para el arte que la dicha de su conocimiento. (28)

La intencionalidad interpretativa que Wilde reclamaba para *The Picture of Dorian Gray* contrasta con la crítica que finalmente ésta recibió. Wilde, a modo de apología, defiende que la manera de enfocar y recepcionar su obra debía haberse hecho en base a su concepción del arte, en la que el producto creado está destinado a generar placer y deleite, en este caso para sí mismo. Ese placer comenzó en Wilde en el mismo momento en que comienza a crearlo. Esta idea del deleite para sí, y no para el prójimo, es precisamente una de las premisas del esteticismo, que, hoy día, ha desembocado entre otras cosas, en un ansia por disponer de un objeto artístico auténtico y único –de serie limitada, enlazando con Benjamin. Asimismo, esa idea de placer ha de hacerse extensiva a aquél que lo adquiere y lo admira, convirtiéndose la obra artística en una mercancía que, además, genera ganancias económicas a todos los que participan en dicho proceso. Es decir, en resumidas cuentas, en Wilde vemos los esfuerzos por evitar que la producción artística dependiese en primera y última instancia de la sociedad, de la ética que la regula, y de los *funcionarios* que están al servicio de ambas, para ejecutar su crítica. Del mismo modo, Wilde muestra con esta defensa del placer su intención de atribuirle un ámbito y contextos únicos, de no dependencia, que debía obtener un producto radicalmente distinto de los que se estaban consiguiendo con la reproducción en masa que trajo la industrialización. Sin embargo, la evolución que se ha dado hasta nuestros días, con respecto del ámbito que ha de ocupar la obra artística, ha sido justamente la contraria, desubicando al arte de su verdadero entorno de creación, y equiparándolo a las producciones en masa, a las copias, y en definitiva, a la desfragmentación artística y de sus creaciones. Gide resalta sobre Wilde que “[n]o [le] ... gustan sus labios: son rectos, como los de alguien que jamás ha mentado. Quiero enseñarle a mentir, para que sus labios se vuelvan bellos y sinuosos

como los de una máscara antigua” (*Máscaras de Oscar Wilde*, 3). Retomemos entonces el concepto de máscara y ocultación a través del arte como recurso literario y metáfora que sucede de la misma forma en la vida real. Para aquellos que defienden que el arte debe plasmar la realidad bien través de los personajes y de la trama de una novela, o bien en las artes plásticas y visuales, se deben plantear qué realidad sensible de un personaje, van a poner de manifiesto ya que, tal y como Wilde polemiza a continuación en *The Decay of Lying*, cada persona y cada personaje se oculta –u oculta– su verdadera realidad bajo máscaras sociales.

Pure modernity of form is always somewhat vulgarising. It cannot help being so. The public imagine that, because they are interested in their immediate surroundings, Art should be interested in them also, and should take them as her subject. But the mere fact that they are interested in these things makes them unsuitable subjects for Art. The only beautiful things, as somebody once said, are the things that do not concern us. As long as a thing is useful or necessary to us, or affects us in any way, either for pain or for pleasure, or appeals strongly to our sympathies, or is a vital part of the environment in which we live, it is outside the proper sphere of art. To art's subject-matter we should be more or less indifferent. We should, at any rate, have no preferences, no prejudices, no partisan feeling of any kind. (*Complete Works*, 1077)

Esta cita en *The Decay* que hemos seleccionado Vivian sugiere que el arte es útil, no entronca con las corrientes sobre arte canonizantes del momento –entre los que encontramos a la Pre-Raphaelite Brotherhood entre otros, que defienden la artesanía como base de la creación artística y no la industrialización. También vemos como el arte es entendido como transmisor y creador de sentimientos al mismo tiempo. Asimismo, hemos comprendido a través de los ensayos de Wilde la importancia de la utilización de la mentira en el proceso artístico, creando mediante la misma una serie de significaciones nuevas. Wilde además es el escritor que, como ya se ha señalado, nos permite retomar el sentido etimológico de la ‘*persona*’, para descubrir que en su origen ésta significaba ‘*máscara*,’ que entronca con el autor e incluso con la pose esteta o de dandy decadente a las que hemos aludido a lo largo de este capítulo, y que se refleja además en el personaje de *Dorian Gray* –siendo una tarea difícil saber dónde empieza o acaba la máscara y dónde su persona. Podemos ver con más claridad esta cuestión aquí planteada de nuevo en palabras del escritor francés André Gide– que fue a la par que amigo, crítico de Oscar Wilde. Parafraseando a Gide, en sus *The Journals of André Gide Volume I* (1948), Wilde había sabido crear, a modo de fachada de su auténtica personalidad, un divertido fantasma que él interpretaba con ingenio, en alusión a su innegable capacidad lingüística.

En *The Picture of Dorian Gray*, además, hemos podido constatar cómo se establece el debate que ya se plasmó en *The Soul*, o en *The Decay*, sobre si el arte es *useless* o si incluso puede ser visto como algo con la capacidad de mal influenciar a los demás. Así hemos visto como Dorian Gray culpaba a Lord Henry de haberle envenenado con un libro:

Yet you poisoned me with a book once. I should not forgive that. Harry, promise me that you will never lend that book to anyone. It does harm". Yet, Lord Henry stresses the sterility of art and replies: "As for being poisoned by a book, there is no such thing as that. Art has no influence upon action. It annihilates the desire to act. It is superbly sterile. The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame. That is all. (*Dorian*, 77)

No obstante, vemos como para reconciliar estas actitudes opuestas al arte, Ellmann propone la siguiente unión entre la esterilidad del arte y su influencia en la vida:

Wilde balances here two ideas from his dialogues which look contradictory: one is that art disengaged from life, the other that it is deeply incriminated with it. That art is sterile, and that art is infectious, are attitudes not beyond reconciliation. Wilde never formulated their union [sterility and influence of art on life], but he implied something like this: by its creation of beauty art reproaches the world, calling attention to the world's faults by disregarding them, so the sterility of art is an affront or a parable. Art may also outrage the world by flouting its laws or by indulgently positing their violation. Or art may seduce the world by making it follow an example which seems bad but is really sanctuary. In this way the artist moves the world towards self-recognition, with at least a tinge of self-redemption, as he compels himself to the same end. (311)

Acerca de las reacciones hostiles que la novela recibió, Vyvyan Holland –hijo de Wilde– escribió:

The English Press was almost unanimous in its condemnation of the book. The ostensible objection was that it was prurient, immoral, vicious, coarse, and crude. But the real reason for the attack was that it did so much to expose the hypocrisy of Victorian Englishmen who, living in one of the most vicious cities in the world, kept priding themselves, sanctimoniously, upon their virtue. (*Oscar Wilde and his World*, 72)

Vyvyan Holland presupone que la prensa atacó *The Picture of Dorian Gray* sólo porque en él se dejan ver todos los vicios que la sociedad Victoriana trataba de ocultar y de mantener en aparente orden. Sin embargo, quizás los críticos la atacaron porque, a pesar de que refleja esa hipocresía de la sociedad Victoriana, se ve en la obra una falta de crítica sobre este hecho que vaya unida a la moral, y que en apariencia, no condena, en tanto en cuanto se cumple la función estética. Y, precisamente, el hecho de que Wilde priorice la función estética no supeditada a la ética –libre de ese yugo– es lo que le pudo acarrear

semejantes críticas. Esto puede demostrarse mediante la comparación de la recepción de *The Picture of Dorian Gray* (1890-1891) con la novela que fue escrita con anterioridad de Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Según Roger Luckhurst,³⁸ la diferencia con *Dorian* fue que, quizás, “[p]eople were unsure about how to react to it because it came from a well known author but was marketed as a ‘shilling shocker’. Jekyll and Hyde became linked to anxiety about “violent class war” that occurred as a result of a violent riot suppression in Trafalgar Square in 1887” (Intro). El esteticismo que Wilde propone se niega a subordinar el arte a un mensaje moral, o moralizante, y hace que al mismo tiempo entendamos porqué, sin embargo, la novela de Stevenson gozó de una recepción un tanto más positiva (en comparación con *Dorian*). A través de la comparación de la recepción crítica de ambas obras, se pone de manifiesto que la sociedad victoriana podía aceptar la crítica social, pero sólo dentro de ciertos límites y que, precisamente, estos límites se ven desafiados de una forma muy ambigua en *Dorian Gray*. No obstante, *Dorian Gray*, al igual que *Dr. Jekyll*, pone de manifiesto una constante que era común en el siglo diecinueve, y es la exploración del *self*, y, tal y como recoge Barbara T. Gates.³⁹

Wilde may have deserved the harsh criticism of his contemporaries, but like other Victorian creators of fictions and fantasies about monstrous selves who will to die, he discerned something deeply disturbing about his own culture. His Hallward, Dickens’s Nell, Le Fanu’s Jennings, Stevenson’s Dr. Jekyll, and Tennyson’s Balan all had “a little shadow that went along with them”. That shadow was a dark, distorted other self, “a hideous hunchback,” to use Matthew Arnold’s paraphrase of Dr. Posey, “seated on [their] shoulders and which was the main business of [their] lives to hate and oppose” Often that subversive hunchback was beckoning them on toward death. (*Victorian Suicide*, 124)

Las teorías sobre estética unidas a una propuesta de socialismo concreta, a las que Wilde se adscribió, contribuían a esa visión unívoca y difícilmente disolubles del Wilde *artista* y del Wilde *persona* que mencionábamos. No hay más que echar un vistazo a sus propios ensayos, a esas cartas dirigidas a los periódicos de la época, o a las numerosas biografías que ha suscitado su persona en relación a sus obras y a su *modus vivendi* a la postre. Este hecho de intercambiar las cualidades que se presuponen a cada entidad se entiende en nuestro análisis como parte del proceso que debe cumplir el artesano-artista si realmente

³⁸ Ed. Roger Luckhurst. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and other Tales*. By Robert Louis Stevenson. New York: Oxford, 2008.

³⁹ Barbara T. Gates. *Oscar Wilde’s Picture of Dorian Gray*. Part of Chapter 6, “Monsters of Self-Destruction,” from the author’s *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*. Princeton University Press published, 1988. [It has been also included in the *Victorian Web*].

queremos ver a ambos en el mismo sujeto, y cuya alianza revertirá en su forma de creación literaria. Es decir, el hecho de que su persona sea también su propia creación artística sugiere que la intencionalidad que éste proclamaba con respecto de la estética como un apartado que está por encima de cualquier otra teoría filosófica, social o política, y cuya única finalidad era la de obtener belleza –no supeditada a ninguna escala ética– y una verdadera obra de arte, se ven cumplidas de forma satisfactoria, pues este hecho supone una pose más que se interpreta como uno de esos mecanismos de ocultación a través de los objetos o de las modas y costumbres que hemos analizado.

No obstante, para cerrar este capítulo, nos gustaría recordar que los datos biográficos que se han manejado no se han utilizado con una intencionalidad de descubrir un significado de la obra de Wilde bajo este enfoque, sino más bien han servido para que mediante esas referencias descubriésemos en su obra ese rastro del artesano a través de los objetos, diálogos y otros elementos, que han servido para completar esa visión. Todo ello se ha llevado a cabo prestando especial interés al análisis cultural, sin especular con otro tipo de significaciones sobre el propio artista solo porque la vida de Wilde fue de una manera u otra, ya que para ello, están las innumerables biografías que de él se han escrito hasta la fecha: “Yes; there is a terrible moral in *Dorian Gray* –a moral which the prurient will not be able to find in it, but which will be revealed to all those whose minds are healthy. Is this an artistic error? I fear it is. It is the only error in the book” (Hart-Davis 259).

Wilde es el autor que, a través de la artesanía, concibe una dimensión distinta para el genio-artista de los románticos, ése que concibió Schiller o Kant entre otros, y avanza hacia un proto-modernismo, en un momento en que ese genio se transfigura en el artista con pose de dandy. Y además debe concebir el arte en una sociedad donde se le cuestiona a él y a su arte, con los mismos valores morales que rigen en la sociedad, y en donde los avances tecnológicos ponen en peligro la realización artística, y al artista en sí.

Capítulo 4: De la novela al teatro: Evolución de Wilde hacia el teatro como único medio de realización como artesano

4.1. Evolución de la identidad como artesano hacia el teatro

En este capítulo exploraremos la faceta/identidad de Oscar Wilde en su vertiente como artesano a través del género teatral comprendida como una evolución hacia el perfeccionamiento, tras haberlo intentado con su novela *The Picture of Dorian Gray*. Asimismo, veremos cómo el artesano está en estrecha conexión con el artista. De la unión de ambos conceptos se ve cómo se pone en práctica la concepción estética que tenía Wilde sobre el arte.

La motivación para elaborar este capítulo parte de la evidencia que se ha puesto de manifiesto hasta este momento: la faceta del Wilde artesano vista como un mediador entre el artista y su obra, completando en un todo identitario la recepción que se tiene en la actualidad del escritor. Por otra parte, tras el análisis que hemos llevado a cabo en el anterior capítulo sobre su novela, se pone de manifiesto cómo la ocultación del autor en este género no resulta exitosa y, por lo tanto, se impone la necesidad de perfeccionar su técnica mediante el género teatral, que será sin duda en el que consiga tener éxito fruto del arbitrio que proporciona el artesano con el artista. Además, se analizará como única posibilidad para el artesano su tendencia hacia el teatro, por ser éste, tal y como veremos, el género que por excelencia permite ocultar al autor y, en ocasiones, mostrar al artista según su conveniencia. De la misma forma, entendemos que esta evolución hacia la escena y su postura ante la misma desancan a Wilde de ese victorianismo en el que se le ha encasillado en diversos estudios, y se entenderá que Wilde pertenece a ese grupo de escritores proto-modernistas que sentirán que el cambio artístico pasa por ‘desaparecer’ del texto.

Veremos también cómo la convergencia de estas dos identidades confluye en la maestría desarrollada por el escritor a la hora de conjugar todos los elementos que propugnaba para la creación de las condiciones artísticas apropiadas, para obtener verdadero arte, y, cómo esta visión del arte, se entiende como un artificio creado por el artesano. Se verá cómo en el teatro sí que es posible esa ocultación que quizás no consiguiese en la novela, a pesar de que la novela como objeto en sí, moldeado en su

apariencia por la identidad del artesano, también ejerce ese poder de ocultación, aunque, como ya hemos comprobado, no oculte del todo al artista, pues, como señalamos en el anterior capítulo, prueba de ello incluso se ve en el hecho de que su novela se utilizó como ‘objeto’ que descubría (más que ocultaba) la identidad del Wilde artista en su propia creación, y de su verdadera personalidad. Por un lado, lo desvincula de las normas de la sociedad, mostrándolo como única vertiente donde la plena realización del individuo es posible. Por otro lado, oculta (a través de la mostración de objetos, poses, personajes arquetípicos y diálogos), una crítica que va dirigida a la inconsistencia de esas normas morales que se inmiscuyen en dicha realización individual, así como en la esfera artística.

Para contextualizar y entender mejor cómo era la escena en el momento en que Wilde se inclina por la dramaturgia, así como para ver qué influencias adopta de la misma y cómo afecta él y su obra a ese panorama teatral, hemos realizado un análisis desde un punto de vista historicista, y esta vez sí, biográfico, en el que se enmarca a Wilde como dramaturgo desde una fecha muy temprana, cercana a sus orígenes como escritor. A continuación, mediante el análisis de estudios que contribuyen a concebir cómo era la visión que Wilde tenía del teatro en su momento, hemos aportado datos para su pleno entendimiento, mediante el contrapunto que existe entre Wilde, en comparación con otros dos autores.

A través de la mirada de estos dos autores, Elizabeth Robins y George Bernard Shaw, hemos contextualizado a Wilde en referencia a su relación con la escena del XIX. Nos hemos detenido en nuestro estudio a detallar algunos aspectos de la escritora Elizabeth Robins, por su visión de un teatro que debía incluir la figura de la mujer no sólo en la escena como actriz, sino como manager y dramaturga. Asimismo, a través de sus escritos, hemos podido contemplar cómo la relación de amistad que ésta mantenía con Wilde pone de manifiesto las intenciones de Wilde de reformar el panorama escénico desde el despliegue de su particular visión estética sobre el arte, y no desde otro tipo de enfoque, afianzando así nuestro análisis de sus obras en connivencia con este aspecto.

Por otra parte, el otro escritor con el que vemos cómo se conforma el ideario de Wilde –y con el que además comparte su *Irishness*– es como señalábamos, George Bernard Shaw. Nos hemos centrado en Shaw en su faceta como crítico y su visión de cómo debía ser el teatro para entender el enfoque que aporta Wilde con sus *society comedies*. A través de él, vemos cómo los objetivos estéticos de Wilde se estaban llevando a cabo de forma exitosa desde todos los ángulos interpretativos posibles: fama, dinero, y madurez artística

(en este orden). Además, también veremos *a posteriori*, en el punto de nuestro análisis donde tratamos la recepción contemporánea a Wilde, cómo Shaw es sin duda, el único crítico capaz de ver cuáles son los mecanismos que Wilde está poniendo en escena y qué es lo que éste oculta en los mismos. Hecho que, además, nos aporta los datos que nos hacen entender ciertas críticas del momento que sólo juzgaban *from a moral standpoint*, y que no desvinculaban la crítica artística de la aparatología social y moralizante.

A continuación, hemos seguido contextualizando la producción dramática de Wilde atendiendo principalmente a dos criterios que hacen que ésta se divida en dos bloques. Mediante dicha separación, de tipo cronológico y de contenido de dichas obras (que además coinciden ambas), advertimos cómo se establece la evolución de Wilde como escritor de teatro de éxito, pero más importante que esto, como artesano. Por ello, hemos establecido una primera etapa de producción en donde hemos incluido las siguientes obras: *Vera; or the Nihilists*, *The Duchess of Padua* y *Salomé*. Polemizaremos con la cuestión de por qué estas obras resultan fallidas desde el punto de vista del artesano (y del público) y contrastaremos dicho enfoque con la segunda etapa de su producción dramática, en donde encontramos sus *society comedies*.

Para este apartado, hemos establecido una pauta de análisis en la que vemos cómo además estas obras suponen un éxito que va *in crescendo* en su faceta como artesano y que, además, corre de forma paralela con el éxito que éstas tuvieron entre el público, siendo así, su obra más perfecta desde este punto de vista *The Importance of Being Earnest*.

Es por ello que para analizar con más exactitud cómo se ejecuta esta faceta de Wilde, hemos restringido nuestro análisis detallado de los objetos a esta última obra, dejando abierta la posibilidad de retomar de forma mucho más exhaustiva, el análisis de las anteriores en futuros estudios que llevemos a cabo al respecto. La obra que vamos a analizar en este capítulo, *The Importance of Being Earnest* (1895) está considerada además como la mejor comedia de sociedad que escribió Wilde por parte de la crítica. No obstante, ésta no fue la única pieza teatral que conforman su obra en este género, ya que anteriormente a ésta, Wilde escribió *Lady Windermere's Fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893) y *An Ideal Husband* (1895).

4.1.1. De la novela al teatro

Cuando recorremos la extensa obra de Oscar Wilde, llama la atención cómo éste cultivó y fue prolífico en todos los géneros –con mayor o menor éxito y extensión– excepto en la novela. Ateniéndonos en un primer estadio a pequeñas pinceladas de carácter biográfico, es importante recordar como R. Ellmann recoge la posible razón por la que Wilde escribió una única novela. Dicha explicación señala el momento en que Walter Pater propone a Wilde intentar poner en práctica sus preceptos de esteticismo en una novela, pues, según su parecer, este género parecía apropiado para realizar un compendio de los mismos. Partiendo de esta anécdota, resulta muy importante intentar dar una explicación al hecho de que Wilde sólo escribiese una novela. Para ello, hemos de ser conscientes de que, a pesar de las ideas que Pater tenía con respecto de la novela como medio para realizar en literatura una puesta en escena del manifiesto estético, resultaba a todas luces incompleto desde el punto de vista de la ocultación unida a la identidad del artesano. La novela, tal y como señalaremos en este capítulo, más adelante, no puede en esos momentos, ocultar al autor. No obstante, sí que puede servir de trampolín para avanzar hacia el género que realmente sirvió a Wilde para ocultar y para ocultarse así mismo, y conseguir el triunfo, el teatro. El porqué de dicha evolución parte del uso del diálogo insertado en las sucesivas descripciones, que vaticinan en Wilde, y no en otros autores, la maestría como escritor en el género teatral. Además, si volvemos la mirada hacia sus primeras obras, los cuentos, veremos cómo en los mismos se encierra la promesa de la oralidad como otra variante de diálogo que estriba y concurre entre el emisor-autor y el receptor. Pero también resultan fallido, no ya desde el punto de vista de la incapacidad del cuento de poner en marcha los preceptos de la estética, que es por lo que generalmente se les ha considerado como ‘fallidos’, sino más bien porque en ellos no podemos ver un diálogo al uso que ampare una evolución del escritor hacia la dramaturgia. La única novela de Wilde es un ejemplo paradigmático de cómo en la misma se encontraban los ingredientes necesarios para avanzar hacia el género que oculta por excelencia.

Cándido Pérez Gállego, en su libro *El diálogo en la novela*, indaga de forma magistral en todas las teorías que ponen de manifiesto el hecho de que en la novela, y más concretamente en sus diálogos, se encuentra la semilla para aquellos autores que han avanzado hacia el teatro, como en el caso de Wilde, o cómo también en los mismos, se

encuentra la cárcel para aquellos otros autores que no han podido escapar de los mecanismos novelísticos y que sin embargo se han especializado en la escritura de novelas *teatrales*, como podemos ver, entre otros, en Henry James. Asimismo, es realmente interesante ver cómo Cándido, influenciado por las teorías de Barthes o Harold Bloom entre otros, advierte que la novela también puede evolucionar hacia una especie de puesta en escena que facilita información muy valiosa y que escapa al “*aquí y ahora de la escena*” (62), y lo conjuga, *a posteriori*, con técnicas similares al *stream of consciousness* que James Joyce pondría en funcionamiento en su *Ulysses*. El tema del diálogo en la novela constituye, todavía a día de hoy, un importante campo de estudio, que aún necesita respuestas a preguntas como las que se plantea Cándido P. Gállego en su obra a la que hacíamos referencia anteriormente: “[L]a pregunta se revierte sobre su propia ironía: ¿Cómo se narra a sí misma (*el ansia de dialogación obvia*)? ¿Cómo se propone su propia voz? ¿Cómo se ve en el decorado textual?” (64).

Según Gállego, es difícil dar respuesta a estas cuestiones, pero habrá que esperar a William Faulkner para ver una solución, o una posible respuesta, a estas preguntas: “La magia de Faulkner supera esos problemas y ‘la conversación del relato’ alcanzará el paradigma de un método autónomo propio que se va abriendo más y más en sucesivas posibilidades de escritura donde los TVC –textos de la vida cotidiana– se proyectan” (64).

No obstante, para entender bien porqué entre otras cuestiones, la única novela de Wilde supone una evolución hacia su maestría en el género teatral, lo encontramos en dos hechos evidentes: uno, en *The Picture of Dorian Gray*, Wilde traslada la escena a un contexto contemporáneo a él y sus congéneres, y a unos personajes que serán reconocibles por la mayor parte de la sociedad aunque éstos no pertenezcan a la misma. Por otra parte, en la novela se ve lo que Gállego denomina “el litigio” existente entre el diálogo y la descripción, en la que el primero quiere dominar gran parte del texto, y que en definitiva, se muestra incompetente a la hora de ocultar al propio autor, precisamente por sus propios mecanismos intrínsecos:

No todo el bloque descriptivo es *illo tempore* que descifra el autor, sino que la primera operación que debe hacerse en el texto es deslindar quién propone el lenguaje del ‘aquél entonces’ y saber qué reacción provocan esas palabras que se abren en un ámbito referencial ignoto del que poseemos muy pocos datos. ... Estamos ante un litigio por dominar el texto, ... es el ejemplo obvio de cómo se puede integrar la palabra en su marco referencial y a través de unos ‘respondió,’ ‘dijo,’ ‘exclamó’ ..., unos topes, ... que son señales de intervención del autor en el texto. El sistema dialogal SD se configura como una expansión de <<g>> (el autor) donde los ‘campos informáticos’ de cada conversación se van delimitando dentro de los límites que supone BD, el bloque descriptivo. Allí dentro

surge el diálogo a/b como una prueba de que toda la novela será –en definitiva– reproducir un lenguaje ya hablado en otro lugar y en otro tiempo. (65)

En los siguientes apartados, explicaremos y razonaremos con más detalle porqué es importante en Wilde el hecho de que traslade la escena a su contemporaneidad, y cómo el que lo haga por vez primera en su única novela, es realmente significativo. Ni los cuentos, ni sus primeros poemas, ni sus primeros intentos con el teatro, centran la escena en Londres, ni escoge personajes contemporáneos.

En el teatro, y no tanto en la novela, es muy importante, además de ser más fácil, deshacerse del autor, darle muerte al mismo (en los términos en los que Roland Barthes determinó en su libro *La muerte del autor*). La distinción que existe en los diálogos, que se da en un género o en el otro, es obvia, pues mientras que en la novela el aparato dialógico no puede sortear esas fórmulas lingüísticas –‘dijo,’ ‘exclamó,’ etc.–, a las que alude Gállego (sistemas dialogales), en el teatro no existen estas ataduras y, por tanto, el autor está a cubierto. Recurriendo de nuevo al estudio de Gállego, vemos cómo, mediante el ejemplo paradigmático del diálogo en *Hamlet* de Shakespeare y en *The Great Gatsby* de Scott Fitzgerald, se encuentra en parte la respuesta a la pregunta de qué hay de distinto en ambos géneros, en referencia a su mecanismo común, el diálogo:

Hamlet sabe que está inmerso en una aventura imposible y sin embargo se hace enigma y se constituye en rito. Da lecciones de patriotismo a los héroes de O’Neill. Esta capacidad de integrar su lenguaje en un absurdo es el ejemplo más claro de una *dianoia* que se repliega sobre su misma génesis. El diálogo en *Hamlet* no será de la misma materia que el de Gatsby con Daisy. En el segundo, además, hay una recreación en el entonces que rompe con ese brutal ‘ahora mismo’ que el teatro exhibe. Estamos ante la apoteosis de un método que propone indagar en los movedizos márgenes donde el texto narrativo se va abriendo en sucesivas etapas dialogales y así podríamos conferir a la novela la formulación necesaria de ese sistema de comunicación que desde A hacia B genera una auténtica visión del mundo. (65)

El hecho de que en la novela de Wilde se inserten los pasajes descriptivos, o los mecanismos dialogales del autor, con el propio diálogo, pone precisamente de manifiesto esa comunión de elementos, que es donde se encuentran los cimientos sólidos de su posterior dramaturgia. Pero, aún más importante que estos vestigios descriptivos y dialógicos en conexión, resulta ser el hecho de que lo haga centrando su escena y eligiendo los personajes para determinados contextos. Que, tal y como hemos visto, sirven para conseguir su objetivo de ocultar en una especie de juego o baile de máscaras

sociales, lo cuestionables que son las normas que rigen esa sociedad cuyo contexto Wilde proyecta por vez primera en esta novela.

Si bien con la misma no consiguió su objetivo de ocultación plenamente, sí que supuso el perfecto lienzo sobre el que perfeccionar sus letras y sus intenciones con las mismas, sobre el escenario, pues ahí sí consiguió zafarse de sí mismo como autor y persona, y que por el contrario no dejaba de asomarse por doquier en la novela.

4.2. La escena inglesa del XIX. Orígenes de Wilde como dramaturgo. Contrapunto a través del enfoque escénico en Elizabeth Robins y George Bernard Shaw

Que Oscar Wilde se sintió atraído por el teatro, y que sentía admiración por este género, se puede ver ya desde sus primeras manifestaciones e intentos por convertirse en escritor. Su interés por el drama proviene principalmente de dos vertientes; una y primera de todas, de su visión del teatro como espectador, y otra, quizás como consecuencia lógica del primero, como escritor y creador de sus propias obras. En una de las cartas que Wilde escribe a su madre *Speranza*, desde el Magdalen College (Londres) durante su periodo en Oxford, se ve cómo éste afirma sobre su futuro que “I’ll be a poet, a writer, a dramatist. Somehow or other, I’ll be famous, and if not famous, notorious” (Ellmann 46). Gracias a ésta y otras biografías, tenemos constancia de que Wilde se sentía orgulloso de su formación helenista –admiraba los grandes clásicos griegos. También admiraba a William Shakespeare –sobre todo en su faceta como dramaturgo–, y a otros escritores contemporáneos como H. Ibsen, o el irlandés George Bernard Shaw. Sus gustos delatan su inclinación hacia el género teatral.

Ese interés por la dramaturgia estuvo ahí desde el principio, y así lo atestiguan también numerosos estudios al respecto –como por ejemplo el llevado a cabo por Kerry Powell titulado *Oscar Wilde and the Theatre of 1890’s*– que recogen la evidencia de su contacto con el mundo del teatro tanto en Inglaterra, como en Estados Unidos o Francia, país donde estaba en pleno apogeo un nuevo género dramático conocido como *Theatre de Vaudeville –Boulevard*, y cuyo teatro sería decisivo para la regeneración de la escena inglesa. Muchos fueron también los escritores de aquel entonces que no perdieron de vista el tipo de teatro que se estaba haciendo en Francia y que estaba generando grandes beneficios a las compañías. Por ello viajaban constantemente al país galo –sobre todo a París– para

familiarizarse con las técnicas teatrales que luego éstos exportarían y pondrían en funcionamiento en suelo inglés. Justamente, encontramos nombres de dramaturgos contemporáneos a Wilde que estarán muy pendientes de los estrenos teatrales que tenían lugar en Francia; como por ejemplo Arthur Wing Pinero, Sir Arthur Jones, Sydney Grundy, W.S. Gilbert e incluso el propio George Bernard Shaw –aunque este último sólo fuese para alzarse como máximo detractor de la técnica importada conocida como la *pièce bien faite*, que marcó precisamente el génesis de la regeneración dramática inglesa a finales del XIX. Nos consta por medio de varios estudios, –como el que señalábamos anteriormente de K. Powell, u otros llevados a cabo por P. Raby, L. Danson, o Richard A. Cave, entre otros⁴⁰, en los que se trata la influencia francesa en el teatro inglés del XIX con un mayor o menor grado de referencia–, que estos escritores que exportaron el modelo francés a Inglaterra lo hicieron en numerosas ocasiones mediante la traducción de las mismas, silenciando el autor francés original, y atribuyéndose éstos la autoría o el mérito del texto, o, en otras ocasiones, mediante una readaptación un tanto *light* de éstas. Así, los dramaturgos franceses más importantes y representativos del *Theatre de Boulevard*, o de la *Comédie* como lo fueron Scribe, Dumas *filis*, Augier, Sardou, etc., verían cómo sus obras eran objeto del plagio en muchas ocasiones, o cómo sirvieron de *materia prima* para varios dramaturgos ingleses. He aquí, nuevamente, un ejemplo de reutilización de material artístico existente, para reelaborar un nuevo producto –recuérdese nuestra disertación sobre el uso de intertextualidades como forma legítima de construcción literaria.

La forma en que estos dramaturgos ingleses a los que aludíamos, recurrían a esa cantera en que se convirtió la escena francesa, era principalmente de dos formas. Una, mediante el uso de varios de los objetos, personajes arquetipo, o tramas escénicas que allí aparecían, (y que no olvidemos, éstos exportarían para sí), o bien, a través de la traducción y posterior readaptación del texto original en escena, en la que más bien se veían pocas aportaciones personales por parte del dramaturgo.

Ignacio Ramos Gay, en su tesis doctoral titulada *La dramaturgia de Oscar Wilde, ejemplo paradigmático de la influencia y recepción del teatro francés en Gran Bretaña (1880 - 1895)*⁴¹ del 2004, recoge al detalle las líneas de influencia que aportó la escena

⁴⁰ Véanse los títulos de cada estudio en la bibliografía.

⁴¹ Para un conocimiento con más detalle de las influencias de la escena francesa en la inglesa del XIX, así como de la transición del declive del teatro en Inglaterra hasta su regeneración, remitimos a la lectura de la tesis doctoral de Ignacio Ramos Gay.

francesa en la Inglaterra del XIX y argumenta, desde un enfoque historicista, la necesidad que existía en aquél entonces por regenerar el teatro a partir de esa exportación de técnicas y temas, que funcionaban muy bien en el país galo. Vemos en esa tesis como entonces:

[L]os autores más representativos de la regeneración del arte dramático en Gran Bretaña, forjan sus dramaturgias en la reelaboración de originales franceses, bien a través de una formación directa como adaptadores —como es el caso de Grundy—, bien como reescritores en mayor o menor grado conscientes de la asimilación de estereotipos y situaciones popularizados en las comedies —vaudevilles de boulevard. (26)

Wilde forma parte de este elenco de escritores que *reescribían, reelaboraban o asimilaban* (Ibíd), parte de la escena francesa. No en balde, debido a estas influencias prestadas de Francia, el escritor ha sido objeto nuevamente de varios estudios que intentan aportar más datos a la visión de Wilde con respecto a sus *society comedies* como plagiador,⁴² o al menos como escritor poco original. Lejos de volver a polemizar con estas posturas mantenidas en este tipo de estudios, nuestro análisis —en línea con estudios realizados por Bruce Bashford en su *Oscar Wilde: The Critic as Humanist*, o por Russell Jackson y su *The Importance of Being Earnest* entre otros—, se entiende el proceso de creación teatral y sus respectivas influencias mediante la utilización de intertextos, como una manera de creación lícita, que además supone que en definitiva todo ese proceso, no es más que la primera materia prima de la que Wilde se valdrá para conseguir su objetivo subversivo.

Para B. Bashford, una de las labores de Wilde como *crítico y humanista* consiste por tanto en una reformulación de las diversas influencias que no necesariamente restringen el hecho de estar frente a una creación novedosa como producto final. Encontramos en palabras del propio Wilde el argumento que respalda nuestra postura con respecto de las intertextualidades como justificación del uso intelectual que éste hacía de los textos que reutilizaba para sí mismo, generando así una nueva creación: “The originality, I mean, which we ask from the artist, is originality of treatment, not of subject. It is only the unimaginative who ever invents. The true artist is known by the use he makes of what he

42 El libro de Bruce Bashford publicado en 2009 *Wilde & Plagiarism*, revisa la propuesta de F. Tufescu en su libro *Oscar Wilde's Plagiarism: The Triumph of Art Over Ego*, en la que se afirma que su intención “is to settle the last remaining dispute in the field of Wilde studies” (198), en referencia al plagio como técnica de creación por parte de Oscar Wilde, y se establecen además los límites de lo que entonces y ahora, podía considerarse como plagio. Asimismo, es muy interesante la aportación que en concreto realiza F. Tufescu, sobre la definición en sí de plagio, y sobre la necesidad de renombrar las fronteras del mismo, para poder entender mejor las prácticas de Wilde como procesos de intertextualidad en algunos casos. Remitimos a su lectura para un conocimiento más exhaustivo al respecto.

annexes, and he annexes everything” (*Dramatic Review*, 278). Este proceso creativo se entiende como parte de la labor del Wilde artesano, cuya función consiste, recordemos, en la elección del material, y en la reubicación de éste, en un contexto nuevo apropiado. Dicho contenido ha de estar en consonancia con los preceptos estéticos en los que la Belleza está por encima de todo y en los que los diálogos brillantes suponen ser una prueba de la máxima forma de realización de un individuo de poca acción y muchas palabras –el dandy. Esto se entiende además como una forma de sobreponerse, mediante todo el proceso de creación artística, a la moralidad de la sociedad o a la crítica (o al *crítico* que no es *artista*), que sólo juzgan la obra de arte desde ese punto de vista ético, y con los mismos instrumentos que utiliza para con la sociedad. Con todo este conjunto de técnicas, –que pasa desde la elección de objetos y de intertextos, hasta la creación del lenguaje brillante en un contexto bello, con la finalidad de obtener un producto artístico nuevo, distinto, y de calidad–, y teniendo en cuenta aquellas filosofías que versan sobre la creación artística como un proceso artesanal; se ponen en evidencia además las grietas de un sistema que pretende controlar con la rigidez de sus normas, lo que es, en ocasiones, incontrolable o lo que, por el contrario, resulta cuestionable desde su propio enfoque, y cuanto menos, restrictivo con las verdaderas aspiraciones y realizaciones del hombre –del artista– como individuo.

Algunos críticos modernos, como Katharine Worth, han desenfaticado el papel de Wilde como dramaturgo victoriano, destacando en su lugar su papel como innovador literario, y viéndolo incluso como un precursor del modernismo. Otros críticos, sobre todo Christopher Craft en su libro titulado *Alias Bunbury: Desire and Termination in The Importance of Being Earnest*, se han centrado en su endeudamiento textual con otras fuentes como un signo de la intertextualidad que Wilde utiliza de forma consciente y sistemáticamente, validando así las diferentes fuentes de las que éste se valdrá en sus obras. Precisamente, sentimos que para nuestro estudio, este libro aporta una visión de Wilde que nos ha ayudado a reforzar su identidad como artesano. La nueva composición literaria que genera Wilde a través de estas intertextualidades aporta una riqueza, una multiplicidad de significados, y además proporciona esas yuxtaposiciones, paradojas e ironía que son tan interesantes en el lenguaje de Wilde, y que a su vez tiene la capacidad de transformar todo ello en conjunto, toda esa serie de múltiples capas y referencias en un nuevo compuesto, es decir, en una nueva obra de arte.

Wilde está sin duda lleno de intertextualidades y, de hecho, él mismo ha suscitado posteriormente ser un escritor en el que parecen encajar toda suerte de intertextos e identidades, que hacen que Ian Small y Josephine M. Guy argumenten en *Oscar Wilde's Profession: Writing and the Culture Industry in the Late 1800s* que si Wilde no hubiese existido “post-modern critics would have invented him” (5).

Pero mientras que los contemporáneos a Wilde a menudo veían sus incorporaciones como plagio, los críticos posmodernos consideran estos préstamos por parte de Wilde como una prueba que atesora su genio. Sin embargo, Wilde no estaba haciendo esto en un clima intelectual que promoviese o tolerase el préstamo. Al contrario, el clima intelectual de la era victoriana tardía apreciaba mucho la originalidad, por eso Wilde a menudo tuvo que defenderse de estas acusaciones.

Wilde también percibe una continuidad no reconocida en las concepciones populares del arte, abordando los temas que han nutrido desde la antigüedad la crítica de arte y defendiendo su postura esgrimiendo el argumento de que el plagio en la antigua Grecia, no suponía nada nuevo ni afectaba a la originalidad de la nueva creación, tal y como se ve en esta cita de su ensayo *The Critic as Artist*:

The accusations of plagiarism were endless, and such accusations proceed either from the thin colourless lips of impotence, or from the grotesque mouths of those who, possessing nothing of their own, fancy that they can gain a reputation for wealth by crying out that they have been robbed. (354)

Sin embargo, que Wilde tuviese que defenderse de estas acusaciones recogiendo parte de las mismas al escribir este ensayo, no viene solamente del hecho de que estuviese respondiendo a una situación hipotética, sino que hunde sus raíces en las imputaciones y en la crítica que recibió por parte del que en otro tiempo admirase e incluso, fuese su amigo, Whistler. Whistler dijo que Wilde simplemente se estuvo beneficiando de su amistad para más tarde popularizar una concepción del arte que él mismo ya había expresado. Pero no obstante, y en aras de arrojar algo más de luz con datos sobre este hecho, la verdad es que, efectivamente, Wilde tomó prestadas varias concepciones ya existentes en el ámbito del arte para conformar su propio ideario estético que él defendería desde entonces –tal y como hemos podido ver en la introducción de esta tesis con las influencias prestadas de la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, de John Ruskin o Walter Pater–, pero tampoco eximen de esta práctica, cada vez más habitual, al propio Whistler, que había tomado prestado su esteticismo de los decadentes franceses. El debate del plagio y

de las ideas prestadas está unido al concepto de propiedad privada, y a cómo éste se aplica al arte. Actualmente, este debate sigue abierto y, quizás, más candente que entonces, pues las redes sociales e internet han cuestionado este concepto de la autoría. Si recordamos a Barthes entre otros, la obra, una vez que el escritor la concibe, ya no le pertenece, le pertenece al receptor, y éste la recepcionará a su antojo. Si bien, la labor que Wilde reservaba para el crítico era la del artista humanista, capaz de mejorar siempre el original. Por otra parte, las representaciones que hizo Wilde sobre el esteticismo en el arte fueron, sin duda alguna, mucho más poéticas y memorables que las de Whistler, como ha podido atesorarse con el paso del tiempo (sin tener en cuenta el hecho de que Wilde como escritor tiene ya añadidas muchas connotaciones quasi-míticas por su propia persona).

Parte de la originalidad de Wilde reside precisamente ahí, en su capacidad por valerse de objetos, poses y parlamentos comunes y familiares para la sociedad de su época, para después darles un giro totalmente distinto, y crear un nuevo producto, o en definitiva un nuevo contexto –tal y como hemos visto que afirmaba en *Art and the Handicraftsman* y *The Soul of Man under Socialism*. Sabemos que este uso de escenas comunes también se empezó a representar en lo que se dio a conocer como *drawing room theatre*,⁴³ o incluso en el Music Hall.⁴⁴

En el caso de Wilde, precisamente, esta técnica de reutilización y creación de un nuevo producto artístico es lo que ha hecho mantener su teatro adaptado e interpretado hasta nuestros días, a diferencia de los anteriores dramaturgos mencionados cuyas obras han caído en el olvido o poco tienen que ver ya con lo que la sociedad actual reclama del teatro –teniendo en cuenta además la demanda que existe hoy día por los *revivals* de piezas teatrales de autores no contemporáneos. Tal y como Russell Jackson afirma sobre *The Importance of Being Earnest* de la que dice que “[it] has, of course, prevailed. It is

⁴³ *Drawing room comedy* también conocida como *cup and saucer drama*, ponía en escena objetos y situaciones cotidianas: en el escenario era un elemento común la habitación, la puerta, la mesa, un sofá, el juego de té, etc; con personajes que en vez de declamar, pasan a dialogar y a conversar de una manera que imita la realidad. Surgió por primera vez en 1879, instigada por Squire Bancroft & Marie Wilton en el teatro Haymarket. Wilde aborrece esa reproducción de la realidad sin ningún tipo de propósito más que el de copiar la realidad sin más, es decir, sin ser capaz de crear una pieza artística.

⁴⁴ El *Music hall*, fue la competencia para el teatro. Inaugurado en 1852 y desarrollado a partir del *saloon entertainment* y de los *drinking clubs* para hombres, no ponía en escena hechos de la vida cotidiana, sino que se representaban escenas cómicas mediante canciones y música. William Gilbert y Arthur Sullivan son algunos de los autores más representativos, cuyas obras son las más conocidas dentro de este género en la historia del teatro musical.

one of the few plays from its period to remain in theatrical repertoires, outlasting most of the trivial and almost all the serious works of Wilde's contemporaries" (165).

Asimismo, para contextualizar el tipo de teatro que se estaba dando en la época Victoriana, (sobre todo la primera mitad del siglo) hay que mencionar a Charles Dickens, y tener en cuenta su particular visión del teatro. Vemos en él el contrapunto que se establece entre ambos autores, a través de su mirada sobre la representación teatral.

En 1850 Dickens escribe en su diario *Household Words* un artículo titulado 'Amusements of the People' donde criticaba las clases altas o media-alta por no saber realmente "how the lower half amuses itself" (13), haciendo mención incluso a las normas internas de los teatros de separación del público según su clase social.⁴⁵ Dickens argumenta que los pasatiempos y diversiones de la clase obrera, que consistía principalmente en representaciones teatrales y en los musicales, debían ser vistos con simpatía y respeto. En referencia a un comentario sobre este hecho que hizo Joe Whelks, en *The New Cut*, Lambeth; Dickens explica además que:

Joe Whelks, of the New Cut, Lambeth, is not much of a reader, has no great store of books, no very commodious room to read in, no very decided inclination to read, and no power at all of presenting vividly before his mind's eye what he reads about. But, put Joe in the gallery of the Victoria Theatre; show him doors and windows in the scene that will open and shut, and that people can get in and out of; tell him a story with these aids, and by the help of live men and women dressed up, confiding to him their innermost secrets, in voices audible half a mile off; and Joe will unravel a story through all its entanglements, and sit there a long after midnight as you have anything left to show him. (Dyos 213)⁴⁶

El teatro al que Dickens se refiere es *The Royal Victoria Theatre* (originalmente *The Real Coburg Theatre*, y actualmente es *The Old Vic Theatre*) que se caracterizaba por potenciar que la gente común asistiese al teatro. Tal y como el propio Dickens señaló en su artículo 'Amusements of the People,' este hecho novedoso venía a reivindicar la importancia que

⁴⁵ Aunque es cierto que en esta época se experimenta una apertura del teatro a una gama más amplia de personas, sin embargo la categorización de teatros por clase seguía siendo típica de este período. Los espectadores se dividían a menudo entre los *boxes* y la galería, y se crearon entradas independientes que sirvieron de publicidad para atraer a las clases altas al teatro. Dickens describe en su *Household Words* una visita que éste realizó a este tipo de teatros: "The Theatre was extremely full. The prices of admission were, to the boxes, a shilling; to the pit, sixpence; to the gallery, threepence. The gallery was of enormous dimensions (among the company, in the front row, we observed Mr. Whelks); and overflowing with occupants. It required no close observation of the attentive faces, rising one above another, to the very door in the roof, and squeezed and jammed in, regardless of all discomforts, even there, to impress a stranger with a sense of its being highly desirable to lose no possible chance of effecting any mental improvement in that great audience" (14).

⁴⁶ La cita original se encuentra en *The Amusements of the People. Household Words*, 30 March 1850, 13; de Charles Dickens.

tenía el extender la cultura, aunque fuese una cultura de entretenimiento, a todo el pueblo. Los esfuerzos de Dickens con respecto del teatro, recaen principalmente en la diversión del pueblo: “training of the popular imagination that underlie Dicken’s famous accounts of the ‘Amusements of the people’ in the context of the most iconic popular amusements of the mid-Victorian period” (Groth 101).

Charles Dickens en ese diario *Household Words*, y en su novela *Great Expectations*, describe la experiencia del teatro de aquel entonces a través del personaje Pip como algo placentero y, de gran valor por su capacidad de, al mismo tiempo, entretener y enseñar al espectador. Reivindica una especie de teatro didáctico a través del entretenimiento.

Las obras que se desarrollaron durante 1830 y 1840 contribuyeron a cambiar la legislación destinada a cubrir los vacíos legales que se promulgaron en la anterior *Censorship Act* con respecto del teatro, creando en 1843 *The Theatre Regulation Act*.⁴⁷ En consecuencia, todos los teatros tenían que tener una licencia, y las obras de teatro que se realizasen tenían que ser aprobadas antes de su representación. A la figura a cargo de la censura, es decir al *Lord Chamberlain*, se le permitió prohibir, y de ese modo prevenir, la producción de obras de teatro que no se adscribiesen a los códigos morales del momento. Éste actuaba “whenever he [the Lord Chamberlain] shall be of the opinion that it is for the Preservation of good Manners, Decorum or of the Public Peace” (568). Esta ley tenía además como objetivo frenar la posibilidad de utilizar el teatro para la difusión de propaganda política. El Lord Chamberlain Edward Pigott será el que más tarde censurase la obra de Wilde, *Salomé*, por tratar y representar contenidos bíblicos en la escena.

Asimismo, también intentó controlar la creciente mala reputación que se estaba acarreando la escena por aquél entonces, aunque debemos matizar y decir que principalmente, esta ley, y esta mala reputación, la tenían las producciones del *Music Hall*, al que hacíamos una breve mención antes, precisamente por darse en lugares de dudosa reputación, dispensar un trato a la mujer que en ocasiones rozaba la vejación y el ultraje, y por ser un foco de personajes de la sociedad de mala calaña y baja estofa. Pero, a pesar de los aparentes esfuerzos del censor para llevar la moral a los escenarios, la clase media no asistió regularmente a ver obras de teatro hasta la década de 1860, y no pudo

⁴⁷ Green, Jonathon y Nicholas J. Karolides. *Encyclopedia of Censorship*. New York: Library of Congress Cataloging-in-publication Data, 2005.

hacer mucho para controlar el ambiente sórdido que se daba mientras tanto en los lugares donde el espectáculo principal y el entretenimiento por antonomasia de cualquier perfil de la sociedad lo custodiaba, precisamente, el *Music Hall*. Así las cosas, vemos como también la reputación del teatro se vio salpicada por el vicio y la inmoralidad, haciendo también del teatro de esta primera mitad del siglo un lugar no muy respetable. El caos que trajo consigo aparejada su mala fama el *Music Hall*, y que salpicó también al teatro, venía en parte por ese trato vejatorio que mencionábamos que se daba a las mujeres, ya que estaban “exposed to much that is unpleasant unless they are actually hemmed in by their male friends” (Jenkins 19). Esto fue así en parte porque los lugares donde estaban los auditorios teatrales eran sitios normalmente oscuros, con poca luz y muy caóticos. También este hecho se explica desde el enfoque cultural que tenían los asistentes a estos teatros a principios de siglo, ya que proviniesen de la clase media o de la aristocracia, (que fue dominada por la clase obrera), la gran mayoría de estas personas y, en mayor grado, aquellos que procedían de la clase trabajadora, eran semianalfabetos y, como es lógico, eran aficionados a las obras sencillas de escaso valor literario en las que había acción y ausencia de largos soliloquios.

No obstante, este panorama empezó a cambiar lentamente. Con los nuevos avances que la industrialización trajo consigo en la iluminación, para el vestuario, la escenografía y otros elementos visuales; así como el ruidoso público de clase media-baja en teatros de reciente creación y en continua expansión durante este periodo, hace que algunos estudiosos afirmen que no es de extrañar que este siglo “produced so little great drama and so much delightful theater” (Axton 25-6).

Dickens nunca escribió teatro, prefirió granjearse su fama como escritor de novelas, y más en concreto con la cruda descripción realista de las calamidades que un sector de la sociedad sufría a cuenta de la industrialización y de las diferencias que se fueron creando según se evolucionaba. No obstante, tal y como hemos podido ver en su *Household Words*, Dickens ya ponía de manifiesto la necesidad de entender y alcanzar a todo tipo de audiencia, y comprendía que la mejor manera era precisamente mediante la función socializadora, lúdica e incluso de aleccionamiento que albergaba el teatro. Pero lo más importante es que se ve como algo que ha de cambiar, que debe reformarse sobre todo en el sentido formal: los precios de las entradas, la división de la sociedad en el espacio físico del teatro. Kerry Powell, en *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre* editado por él mismo, afirma que “[a] good example of the construction of a

Victorian audience through journalism occurs in Dickens and R. H. Horne's account of Samuel Phelps's management at Sadler's Wells Theatre" (99), y argumenta la clara convicción que tenía Dickens en el poder socializador y de concienciación social del teatro, que se vio por ejemplo en Lambeth: "Writing in 1851 in *Household Words* (4 October) under the title "Shakespeare and Newgate", Dickens ... pointed to ways in which the drama with "its noble lessons of tenderness and virtue" had contributed to the reclamation of the inhabitants in Lambeth" (99).

Así estaba el estado del teatro, *grosso modo*, durante la primera mitad del siglo XIX. Dicha contextualización nos sirve para entender varios puntos que se darían en la segunda mitad del siglo, y que harían que el panorama cambiase por completo. Por un lado, de las palabras de Dickens, vemos dos hechos constatables: uno, la necesidad de entender el teatro en términos socializadores (de inclusión de todos los estamentos); y dos, la carencia de obras y escritores importantes que aporten algo a este periodo, por lo tanto, se entiende la necesidad de recurrir a la puesta en escena de obras de Shakespeare. Con respecto del primer punto, vemos como la primera idea de Dickens transmuta en la creación de un teatro para las masas –movido por y para la audiencia– pero que, no obstante, está estrechamente unido a la idea del teatro como un negocio (que a continuación, pasaremos a matizar mejor para entender en qué periodo comenzó Wilde su carrera como dramaturgo), por tanto, esa idea un tanto romántica de acercar el teatro como recurso didáctico cae en el olvido y queda supeditada a la demanda del cliente, de la audiencia. En cuanto al segundo punto que mencionábamos, la idea de renovar el teatro viene precisamente de la necesidad de crear un nuevo elenco de dramaturgos propios en esas fechas, que tratasen además cuestiones que guardasen relación con el periodo que se estaba viviendo.

Por establecer un símil entre la industrialización y el teatro entendido también como un negocio –sobre todo en la segunda mitad del siglo diecinueve–, se podría decir que, si bien la industrialización trajo consigo grandísimos avances en casi todos los ámbitos, no obstante pareció dejar anclada en el pasado, la escena inglesa, que, seguía nutriéndose de los viejos clásicos. Además, este hecho de sentir que el teatro inglés seguía moviéndose en el pasado, fue el que precisamente unió ambos requisitos para revitalizar el teatro bajo un mismo objetivo, por un lado, la necesidad de renovar y, por otro, la de acercar la escena a más número de público.

En cuanto se vio la capacidad de hacer dinero, que se consiguió con la apertura de nuevos teatros y con la exportación de Francia de nuevas puestas en escena, se avanzó también en lo que es un teatro popular no elitista, entendido por y para las masas, y que, en definitiva, serían los que finalmente decidirían qué se representaba o no. De ahí que Wilde tuviese que conjugar todas estas premisas para crear un teatro que aportase novedad a la escena, pero que, además, educase al público en su idea de democratizar el arte y conferirle su ámbito de actuación apropiado.

A diferencia de Dickens, el objetivo de Wilde era mucho más ambicioso, pues como ya señaló en *The Soul of Man under Socialism* (1890), condolerse con las clases bajas y con su situación, o incluso crear una red de caridad, no es más que parte de la *enfermedad*, y su aspiración para crear un modelo de sociedad perfecto para la realización de los individuos pasaba por entender el arte y el producto artístico, (así como todo su proceso de creación y contextualización del mismo), como una especie de ente que debía mantenerse siempre al margen de cualquier forma de gobierno, norma o ética, y que, sólo en el caso del teatro, justificaba como única excepción el hecho de que la supervisión de una obra, (y de todos sus artificios), pasasen por la figura de un director *déspota*.

Antes de seguir avanzando, es necesario realizar una aclaración que atañe a la relativamente reciente revisión que se ha hecho sobre Dickens y sus obras, en el 2012, y con motivo del cumplimiento de los doscientos años de su nacimiento. Nos referimos a la idea que anteriormente estudió Robert B. Partlow sobre Dickens como artesano, en su libro titulado *Dickens the Craftsman: Strategies of Presentation* en 1970. En él, Partlow describe a Dickens como un artesano consumado a través de la ficción, y entendido en unos términos totalmente distintos a los que estamos identificando aquí sobre Wilde como artesano. Es decir, en el caso de Dickens, según Partlow, la etiqueta de artesano que le atribuye, viene justificada por el número de producciones de ficción que redactó el escritor a lo largo de su vida, en la que Dickens es “a superb writer, certainly an artist, quite possibly even a poet of the novel” (8), entendiendo este proceso de escritura como un trabajo que Dickens realizaba como seleccionador de nuevas historias sobre las que escribir, convirtiéndose en un trabajador de la escritura, como si de un gremio se tratase. No obstante, la afirmación ha sido desmontada en general *a posteriori* pues, si bien Dickens atesora un largo legado con la producción de numerosas novelas convirtiéndose por ello en un autor muy prolífico, no obstante, hay que señalar que la producción de éstas atendía más bien a las necesidades tipificadas en un tipo de producción industrial, de las

cadena de montaje, así como a las peticiones y a la demanda de la audiencia de entonces, viéndose obligado a hacer de sus novelas una especie de *Best Sellers* de entonces, que debían ir incluso ilustrados y elaborados *al peso*. Esta idea parece ser más plausible, que el hecho de entenderle como a un verdadero artesano, en los términos que se legitimaron entonces, al menos como primera base, atendiendo a la calidad y al proceso, así como al contexto de la realización artística del producto en sí, siendo por tanto el artesano una identidad única y exclusiva ya legitimada frente al montaje en cadena. Con esta aclaración, simplemente se pone de manifiesto que en el caso de la identidad como artesano en Wilde viene respaldada y demostrada por una serie de técnicas que se ponen de manifiesto en sus obras, y que, además, dista mucho de la connotación de artesano que haya podido asociarse a Dickens en algún momento, y que quizás respondiese más a un intento por entender que algunas de sus novelas son precursoras en muchos aspectos literarios, y que sin duda alguna, son verdaderas obras de arte que, no obstante, han de ser entendidas como novelas producto de la situación del XIX. Podemos señalar por ejemplo la maestría que se ve en la constante incorporación de personajes que se lleva a cabo en novelas como *David Copperfield*, donde este mismo hecho enriquece el texto y no lo contrario. Pero, a pesar de todo y con todo, no se puede considerar a Dickens artesano en los mismos términos y por las mismas razones que se está haciendo en el caso de Wilde. Asimismo, los contextos que elegía Dickens, si bien reflejaban la realidad del momento, tanto como su crudeza e injusticias, precisamente por esto mismo, entra en conflicto frontal con la idea de un Dickens como artesano, en los términos que Ruskin, Morris, Pater, la Pre-Raphaelite Brotherhood, y Wilde la concibieron, pues el hecho de copiar la realidad no está en la base de la artesanía. Posiblemente, una vez llegados a este punto, puede ser motivo de un ulterior estudio el dilucidar y comparar a ambos autores bajo este mismo término, y esclarecer así en qué grado se puede (o no) connotar a Dickens de lo mismo. Mientras tanto, y una vez realizada esta aclaración, no se abundará más sobre este hecho, pues estaríamos realizando otra investigación, (otra tesis dentro de la tesis), que diverge de nuestro objetivo.

Así el panorama de la escena inglesa, como de las distintas inquietudes que, como hemos podido ver, se intentaban asentar, consideramos importante entender dos cosas: una, de dónde obtuvo Wilde el ánimo para escribir teatro, y dos, cómo podemos entender su configuración dramática. Para este segundo aspecto, consideramos indispensable ver el contrapunto que se establece entre la visión del teatro de Wilde y el de la escritora

y actriz Elisabeth Robins, así como la del mismo George Bernard Shaw, pues, a través de estos escritores, veremos la construcción del Wilde artista dramaturgo, y entenderemos qué influencias dejó éste en los mismos y viceversa.

El hecho de que Wilde se decidiese a comenzar a escribir teatro hunde sus raíces en datos de carácter biográfico que abarcan el periodo que va desde 1880 –fecha de su asentamiento en Londres– hasta 1895, fecha en que escribió y se representó de forma simultánea *An Ideal Husband* y *The Importance of Being Earnest* –sus últimas obras. *The Importance of Being Earnest*, además de ser su última obra de teatro, es la que representa la cima del escritor que se ve encumbrado desde el punto de vista de la fama –que ansiaba desde pronto tal y como hemos visto– y de su madurez como artista y artesano– tal y como explicaremos a lo largo de este capítulo. Dicho rango de fechas responde además al hecho de que el teatro inglés comienza a reivindicar esa ansiada regeneración en general, así como su lugar en la sociedad inglesa en particular. Para el establecimiento de un determinado tipo de teatro en la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra fue muy importante el papel que jugó el público y sus gustos, por ser estos al final los consumidores del mismo que generarían beneficios a los productores, actores y escritores a la postre. Asistimos a los albores de la práctica teatral entendida como un negocio que ha de generar beneficios económicos, y en cuyo término de la ecuación, además de los productores, se halla el público como una masa soberana que será determinante en cada montaje teatral a la hora de decidir qué obras seguirían en escena, y cuáles no.

Sobre el público recae el peso en cuanto al cambio y la nueva forma de hacer y concebir el teatro en Inglaterra. El teatro se entiende principalmente como un fenómeno de masas (por y para las masas) que forma parte del entramado industrial y de lo que esto significa en la práctica, creándose en la mayoría de las ocasiones un mercado de producción de obras teatrales de baja calidad desde el punto de vista literario, pero de gran éxito entre el público, y que de paso generaba cuantiosos beneficios a los productores. El teatro se ve ‘mecanizado’ como uno de tantos productos que se creaban de forma vertiginosa en las fábricas que proliferaron durante la industrialización, y se convierte en una fábrica de hacer representaciones, y de copiar otras obras. No es de extrañar que incluso entonces, el dramaturgo y crítico teatral escocés William Archer⁴⁸ –junto al escritor dramaturgo

⁴⁸ William Archer fue reconocido en su época por ser el que introdujo en la escena inglesa al dramaturgo Henrik Ibsen a través de sus traducciones (individuales o en conjunto) entre las que se encuentra *A Doll's House* (1889), del mismo modo, también se le recuerda en varias biografías por ser crítico con la obra del escritor George Bernard Shaw.

Granville Barker— en su libro de 1895 *A National Theatre. Scheme and Estimates*, pusiese ya de manifiesto que la ‘industrialización del teatro’ estaba acarreado grandes beneficios a una nueva figura que había surgido entonces, los *actor-managers*. Asimismo, señala las consecuencias nefastas que afectaban a la calidad del género que esta demanda de teatro ‘comercial’ estaba causando. W. Archer evidenciaba que el hecho de entender el teatro como un producto de mercado bajo la demanda del público afectaba también al elenco de actores, y a la preparación que sin duda alguna éstos debían de tener en escena —ya que pasaron a entender la actuación como un ‘*casual labour*’ que repercutiría irremediabilmente en la calidad de la representación de las obras de teatro— evidenciando la necesidad manifiesta de la creación de una *Training School*.

[A]cting is a trade for which there is no recognised preparation, encourages many men, and still more women, with no special aptitude, to ‘go on the stage’ for a year or two, and then to drop it as the novelty of the experience has worn off. Thus a ‘casual labour’ class is created, the existence of which is most prejudicial to the interests of the lower ranks of professional actors, whose sole chance of a decent livelihood lies in continuity of employment. (101)

En referencia a esa figura de los ‘actor-managers,’ hay que explicar qué implicaciones y qué funciones tenían en el teatro del XIX, ya que el conjunto de ambas cosas determinarían la gestación de otro tipo de teatro que evidenciaba las carencias de este teatro comercial.

Los actor-managers eran aquellos que se dedicaban de forma simultánea a la actuación y a la gestión en cuanto a producción o selección de actores se refiere, así como también se encargaban de la elección de textos que creían apropiados para su representación, bajo el prisma de las ganancias que les reportaría. También se encargaron de crear compañías teatrales que gestionaban todo lo anterior. Henry Irving, Charles Kean y Beerbohm Tree, son ejemplos de los ‘actor-manager’ más representativos del XIX, y todos ellos crearon producciones teatrales en los que ellos reservarían, para sí mismos, el papel protagonista. Es obvio que muchos de estos ‘actor-managers’ no gozaban, en varias ocasiones, de suficiente capital como para subsistir, cuanto más como para poder realizar grandes puestas en escena. De ahí que muchos fuesen considerados —como tal es la opinión que señalábamos de Archer— como *casual labours*, o trabajadores eventuales, de escasa o inexistente preparación. En el estudio acometido por Michael R. Booth en 1991 titulado *Theatre in the Victorian Age*, se ve qué consecuencias generó la figura de estos actor-manager en relación a la necesidad de supeditar el teatro —condicionado por los

beneficios— a la demanda del público (que por lo general era de clase media-alta, miembros de la aristocracia y de la burguesía), y de como éstos llegaron a verse como una élite que filtraba qué se llevaba a escena y cuánto se cobraba por cada pase.

It has been argued that these managers were socially elitist, that above all they coveted status and social standing and catered in their prices, their repertoires, and their auditorium arrangements to a middle- and upper middle-class audience with money to spend on the now socially fashionable theatre. ... [O]ne can hardly blame them, in the entirely commercial Victorian Theatre, for capitalising on their advantages and designing a product that would sell well in a market eager to buy. (55-6)

Pero la figura del actor-manager del *late Victorian Theatre* tocaría a su fin, o se vería sumida en la bancarrota, a principios del siglo XX con la explosión de la Primera Guerra Mundial, poniendo fin a una *Golden Age*.

The golden age of the actor-manager did not long endure. ... By the end of the war most of the old actor-managers were dead or in retirement. While they flourished, however, Victorian Theatre management expressed important aspects of public taste and of mid and late Victorian society as well as new techniques of business operation. It disappeared because society changed, and when society changes theatre changes. (57)

Si bien no queda duda entonces sobre la función del actor-manager en la escena victoriana, y su estrecha conexión con el teatro comercial y con la demanda del público, también conviene recordar que también éste fue el que, en base a lo anterior, decidía qué se representaba, y por ende, estamos en condiciones de entender, en este momento, las constantes idas y venidas a Francia en busca de ‘inspiración’ (o de obras que *reescribir*). Asimismo, esta figura suscitó posturas opuestas hacia esta práctica del teatro como producto comercial, que hacían prever el germen de lo que germinaría más tarde en el siglo XX. Es decir, la figura de la mujer en la escena, y la reivindicación de un teatro con tintes sociales y con la capacidad de cambiar y educar al público sobre diversas cuestiones.

El nombre de Elizabeth Robins se hace de obligada mención cuando nos referimos a la figura de la mujer en la escena. El nombre de George Bernard Shaw también hay que mencionarlo en este apartado, sobre todo en su faceta reivindicativa de un teatro de calidad —con una postura contraria al *pièce bien faite*— y como cuestionador principal de esa figura del actor-manager; así como en relación a ambos— a Wilde y a Robins, y a sus respectivas ideas. Hay que detenerse en este punto para entender el teatro de Wilde, y su postura en relación a toda esta vorágine de posibilidades interpretativas que se abrían paso

en el XIX, y por lo tanto, para situar bien cuál será el contexto adecuado sobre el cual analizar su faceta de artesano en sus *society comedies*.

Elizabeth Robins fue una actriz americana que quiso probar fortuna en el panorama de la escena inglesa, y que mantuvo una relación de amistad con Oscar Wilde. Vemos a través del análisis que K. Powell hace en su artículo ‘Oscar Wilde, Elizabeth Robins, and the Theatre of the Future’ de 1994, como ésta intentó cambiar la situación del actor-manager intentando dar más notoriedad a la figura de la mujer como actress-manager, y con la intención de no sólo cambiar el hecho de que esa profesión estuviese reservada casi en exclusividad al hombre, sino además con la aspiración de (re)crear una escena que representara las necesidades, desigualdades y derechos de la mujer. Tenemos noticias de Robins y de su amistad con Wilde, así como de los consejos (o incluso el patrocinio) que éste le dispensó, por medio de una biografía y una obra de la propia escritora que nunca fue publicada. Powell señala que “[t]he story of Oscar Wilde’s friendship with the Ibsen actress and theatrical reformer Elizabeth Robins occupies a few paragraphs in many biographies –of Wilde, that is, for at this writing there have been no biographies of Robins, although at least two are in the works”⁴⁹ (220). Para Robins, las posibilidades que le ofrecía el teatro representaban la posibilidad de poder adquirir “an enormous Power” que daría la libertad que la mujer no tenía ni en la escena, a menor escala, ni en la vida real, a mayor escala. Ésta le presuponía al teatro otra cualidad, la capacidad de “uniting all the arts to colour Politics on one level while purging individual souls “by Pity and Fear” on another” (221). El hecho de conferir a la escena la habilidad de reunir a todas las artes con la finalidad de explotar el potencial del individuo nos trae, inmediatamente, a la mente a Wilde y a su idea de cuál debe de ser la función del teatro, visto como el lugar donde confluyen todas las demás artes. Wilde concibe para el teatro una función principalmente estética, en la que, una vez más, el individualismo se alcanza de una forma platónica a través de la realización de la Belleza como acto estético, de ahí que además “[the stage] is also the return of art to life” (12), es decir, cada uno reivindica una habilidad distinta de la escena. Para Robins, el teatro representa la plataforma que la mujer puede utilizar para cambiar la sociedad y reivindicar su libertad separada del control del hombre, y para Wilde, además de ser el lugar donde convergen todas las artes, es donde se da la paradoja de que la vida imita al arte, o *el arte cobra vida*. Por tanto, Robins propone un

⁴⁹ Powell se refiere a las dos biografías sobre Robins de Joanne Gates y de Angela John, que en el momento en que éste redactó su artículo, estaban todavía sin publicar.

teatro con tintes políticos y reivindicativos para la mujer en la sociedad, Wilde evoca en el teatro la máxima realización artística y estética donde poner en escena sus preceptos de Belleza, individualismo y arte desvinculado de la moral social o política, y Shaw, entiende el teatro como una fuerza artística capaz de calar las conciencias y provocar un cambio en la sociedad. Son tres puntos de vista totalmente distintos, pero que finalmente evidencian algo que es común a esta terna. El hecho de reivindicar de un modo u otro a través del teatro cambios en las conductas sociales se llevó a cabo desde tres puntos de vista distintos, pero complementarios entre sí, ya sea reivindicando la visibilidad de la mujer, como era el caso de Robins, o el individualismo del hombre a través de la realización artística, en el caso de Wilde, o como motor de cambio social y político en las masas, como fue el caso de G. Bernard Shaw.

Volviendo a Robins, vemos como en ella hay una reivindicación más activa, hecho que echa en falta por otra parte en su amigo Wilde, del que afirma que vive bajo un *sueño estético*. Además, analiza la situación de la mujer en el escenario bajo el prisma de la falta de libertad que, sin embargo, sí recae en el hombre, para que ésta ponga en práctica su potencial artístico. Este hecho se puede interpretar como un reflejo que evidenciaba los mismos problemas de la mujer en la sociedad (del micro-mundo al macro-mundo):

[H]ow freedom in the practice of our art, how the bare opportunity to practise it at all, depended, for the actress, on considerations humiliatingly different from those that confronted the actor. The stage career of an actress was inextricably involved in the fact that she was a woman and that those who were masters of the theatre were men. (*Theatre and Friendship*, 33-4)

Si W. Archer señalaba una década antes que Robins la evidencia de que los actor-manager estaban poniendo en peligro la calidad del teatro, también vemos cómo, además, presintió que esa forma de gestionar todo el entramado que forma parte del teatro tocaría pronto a su fin. Por esto mismo, reivindicó la creación de un teatro subvencionado por el estado como solución a este problema. Por otra parte, Robins, aunque también se mostraba contraria a la existencia de estos managers, remaba en otra dirección totalmente distinta a la de W. Archer. Robins veía la figura del actor-manager como la del tirano que explotaba y arruinaba las aspiraciones de la mujer: “[s]he wanted to undermine the power of the West End actor-managers rather than build a state-subsidized or privately endowed repertory theatre in harmonious coexistence. A key figure in her campaign, as she gradually came to envision it, would be Oscar Wilde” (226).

Wilde asistió como espectador a la producción que Robins llevó a cabo en 1891 –con grandes dificultades y casi sin presupuesto– para ver la representación de la obra *Hedda Gabler*⁵⁰ (de Ibsen). Vemos como éste, tras haberla visto, se reafirma aún más en su postura de concebir otro tipo de teatro, un teatro estético. Hecho totalmente comprensible en Wilde tras haber experimentado en los ochenta su fracaso como dramaturgo a cuenta de obras con contenidos más políticos o que trasladaban sus escenas a otros contextos distintos del inglés, (tal y como veremos con más detalle a continuación en el subapartado 4.2.2):

Wilde's aesthetic sense recoiled from the kind of theatre that Robin's personal ambitions and experimental productions led her to His admiration and affection for the actress struggled against the déclassé surroundings in which he found her –wrong lodgings, wrong theatres, wrong plays, wrong audiences. (227)⁵¹

Mientras que, por el contrario, Robins sigue empeñada en acabar con la figura del actor-manager visto como culpable del teatro comercial y de la opresión de la mujer en la escena. Junto a Marion Lea, ambas siguen orientando sus fuerzas “enlarging both the repertoire and audience of late Victorian drama” (Ibíd), y comienza a separarse de la idea que Wilde empezó a gestar sobre el teatro como un acto estético en donde “life imitates art” y de ahí que el “art returns to life” (6), ya que tal y como hemos recogido anteriormente, “the stage is not merely the meeting-place of all the arts, but is also the return of art to life” (Ibíd).

⁵⁰ En esta obra de H. Ibsen, *Hedda Gabler*, la protagonista, transgrede los códigos morales de la sociedad de clase alta de finales del XIX, y adopta una postura en la que ésta, desde su tedio, cuestiona dichos valores morales, e incluso en ocasiones, no los respeta. No obstante, su personaje no toma realmente acción porque siente miedo de las consecuencias, y prefiere seguir viviendo ese aburrimiento que, tal y como se ve en el acto II se intuye como algo con lo que ésta tendrá que aprender a vivir, “[a] veces creo que sólo sirvo para una cosa en este mundo... para aburrirme mortalmente” (227). No es de extrañar que Robins escogiese esta pieza, ya que su personaje protagonista esboza todas las preocupaciones de la mujer de aquel entonces, y de la inactividad a la que se la relega, siempre en un segundo plano, y sin la posibilidad de poder decidir por sí misma, siempre dependiendo de las reglas morales que dominan sus vidas, en un mundo de hombres. Es lógico ver como Robins, se siente identificada en cierto modo con este personaje y con la causa que ésta defiende.

⁵¹ Vemos en este hecho que Wilde menciona sobre su amiga Robins y sobre los contextos en los que encontraba a ésta, así como por las fechas en las que sucedió (entre 1890 y 1891, coincidiendo con la publicación de *The Picture of Dorian Gray*), un claro paralelismo con algunos de los aspectos del personaje de su novela Sybil Vane. El hecho de que ésta actúe y cree la *illusion* (que tan importante fue para Wilde en la escena, tal y como veremos más adelante en este capítulo) de las contiendas que llevan a cabo todas las heroínas de Shakespeare: Rosalind, Ophelia, etc., se opone a los contextos sórdidos en los que luego vemos a Sybil Vane, y que hacen que Dorian despierte del sueño de esa *illusion*, y aborrezca a Sybil. Esto además reafirmaría la teoría de Wilde que defendió en su ensayo *The Soul of Man under Socialism* (1891), de que no puede haber verdadero arte, si no se da en las condiciones adecuadas, y desde luego, en los contextos artísticos apropiados.

Robins lleva este hecho a la ficción, escribiendo una novela autobiográfica del teatro que nunca se publicó titulada *The Coming Woman*, en donde la protagonista, Katherine Fleet, quiere fundar un teatro que resista el “commercialism and dullness” del teatro gobernado por los hombres cuyo “first business is to make money” (228), y en la que aparece otro personaje llamado Maurice Neill, “the universal genius” (229), en el papel de Oscar Wilde, y cuyas ideas sobre el teatro se muestran sólo desde un punto de vista estético, y por lo tanto, manteniendo una postura poco activa ante los ojos de Robins, que entendía que el esteticismo no era suficiente para su necesidad de reforma del teatro en la que la inclusión de la mujer como actress-manager y como dramaturga era indispensable.

Robins centró sus esfuerzos en proponer una reforma más activa de la escena como reflejo de la lucha que se libraba en la sociedad y siempre fue fiel a su postura con respecto del papel que tenía que jugar la mujer en el escenario social. Sin embargo, Wilde, en esas fechas –de una forma más tímida y menos asertiva antes de escribir *The Picture of Dorian Gray*, y de forma más contundente después de haberlo escrito –se ratifica aún más en su posición de establecer las bases de una filosofía de la belleza, en la que precisamente la inactividad y el uso de la palabra sean las armas que esgrima éste para evidenciar los fallos del sistema. Asimismo, mediante el uso de la palabra, evidenciará lo absurdo de tener unas normas éticas que con su rigidez controla todas y cada una de las parcelas del momento: la ciencia, la filosofía, el arte, la sociedad y, en definitiva, el individuo. Es por ello que, desde la defensa del arte desvinculado de toda la aparatología del sistema y sus reglas, hace que veamos como la evolución de Wilde hacia el teatro es lógica. De su primera obra *Vera, or, the Nihilists* de 1881, hasta su obra más representativa y paradigmática en la que el uso del objeto cobra su máximo esplendor en lo que a mecanismo de ocultación se refiere –*The Importance of Being Earnest* de 1895– vemos una clara evolución de un Wilde que empezó adscribiéndose a un teatro más reivindicativo e incluso político, a un teatro en apariencia ‘transparente’, bello, que gozaba de la aprobación de todos: productores, actores, audiencia e incluso, en algunos casos, hasta de la crítica; pero que ocultaba con cada golpe de comedia, su verdadero contenido subversivo que cuestionaba esa forma de sociedad y la ética desde sus cimientos. Wilde, en este sentido, fue el único, –fue ese “universal genius” al que Robins aludía en su novela–, que supo poner sus obras en escena, triunfar y salir victorioso – hasta que fue juzgado y condenado–, y manifestar todos los defectos y contradicciones del momento, bajo la apariencia del engaño, con una participación activa del espectador,

en el que calaban las cuestiones que se planteaban en cada *comedié*. Además, Wilde presintió lo que estaba por venir: el modernismo, tal y como aseveran algunos estudios.

En cuanto a la visión del teatro que George Bernard Shaw tenía como dramaturgo, vemos como también se mostró en contra de la concepción del teatro como un mecanismo industrial cuyo principal objetivo era el “money making”, criticando igualmente la función de los actor-manager.

Kerry Powell arroja luz en su estudio y afirma de éste, y en referencia a la labor de Elizabeth Robins que “Shaw,... recognized in these productions of Elizabeth Robins an extraordinary development” (230). De hecho, comprobamos como Shaw, escribió: “The Woman Question has begun to agitate the stage” (xxix):⁵²

We cannot but see that the time is ripe for the advent of the actress-manageress, and that we are on the verge of something like a struggle between the sexes for the dominion of the London theatres, a struggle which, failing an honourable treaty, or the break up of the actor-manager system by the competition of new forms of theatrical enterprise, must in the long run end disastrously for the side which is furthest behind the times. And that side is at present the men's side. (xxix-xxx)

No obstante, aunque podemos inferir de las palabras del propio Shaw que su postura era cercana a la de Robins, vemos como para él *The Woman Question* significaba, sin embargo, una lucha de sexos por tomar el control de la escena de los teatros de Londres: “Shaw was thinking only of actresses who would usurp the powers of actor-managers, not at all of women playwrights –indeed he had ridiculed the efforts of Janet Achurch and Robins herself when they wrote plays of their own” (Powell 232). La lucha de Robins por crear y reformar el estado del teatro de aquel momento, dando un lugar prominente a la mujer, no tuvo éxito en su propia época, pero sin duda alguna hay que reconocerle la semilla que sembró entonces y que daría sus frutos en el siguiente siglo, aunque lentamente.

Toda esta contextualización de la escena inglesa del XIX nos sirve para poder situar bien a Wilde entre todas esas corrientes e interpretaciones del momento, para poder analizar su obra desde el punto de vista adecuado y para entender, desde la perspectiva apropiada, cual fue su postura y qué baza jugó éste en semejante panorama. Tal y como se explica en el estudio de Powell, el lugar que ocupó Wilde para poner en práctica su

⁵² Se puede ver en el prefacio que G.B. Shaw escribió para la obra de William Archer titulada *The Theatrical “World” of 1894*. London, 1895: xxix-xxx.

idea de teatro fue formando parte precisamente de todo ese sistema de teatro comercial liderado por los actor-manager. No es de sorprender que Wilde apostase por la seguridad de formar parte de la escena de ese momento, tras la experiencia que le proporcionó el observar y el intentar lanzarse a la dramaturgia sin éxito en su juventud. Sin duda alguna, de esa primera toma de contacto con el teatro, e incluso de la crítica que recibió de sus obras o de su única novela –cuya publicación coincide con su periodo como *playwright*–, le proporcionó el conocimiento que necesitaba para entender que si quería conseguir algo en el campo de la dramaturgia debía sucumbir a ciertas concesiones –como por ejemplo el tener que ver como sus creaciones sufrían a menudo cambios o mutilaciones en algunas escenas y parlamentos, o incluso en el número de actos, por motivos de exigencia del productor–, y pasar a formar parte (al menos de forma virtual) de todo ese entramado. Esto le permitiría después poner en marcha los mecanismos necesarios para crear un contexto adecuado donde mostrar su filosofía sobre el esteticismo y sobre el individualismo, y cuestionar –desde dentro– el entablado estéril de una ética rígida y controladora de las libertades del hombre en el plano del arte.

Wilde, a diferencia de otros compatriotas irlandeses, tal y como pone de manifiesto Richard Allen Cave en su estudio titulado *Wilde's Plays: Some Lines of Influence* de 1997, señala que “[a]t first glance Wilde's career appears like that of numerous Irish playwrights, theatre practitioners and men of letters, who quickly abandoned Ireland on maturity to pursue fame in the metropolis” (221); pero a diferencia de todos ellos:

Wilde had infiltrated the British establishment at this date more securely than any of the shapers of the Irish renaissance, and played the required role there to perfection till Lord Queensberry publicly attacked his pose and the ensuing trials showed an astonished public the extent to which Wilde's life was a series of clever and ironic games with masks. (222)

Este hecho justifica que “[i]n practice Wilde cast his lot with (actor-managers) Beerbohm Tree and George Alexander –thus taking his own advice, the same advice he had given Robins herself as a newcomer to London in 1888” (Powell 234).

En la cita de Wilde que hemos recogido al inicio de este capítulo, en *The Truth of Masks*, estaría encerrada la respuesta a la pregunta de por qué Wilde empezó a sentir atracción por el género teatral, y en esos datos de carácter biográfico, recogidos principalmente por R. Ellmann o en estudios posteriores, encontraremos la constatación de las influencias y del ambiente teatral en el que éste se movió, que le sirvió de experiencia previa a su entrada en la escena.

Por otra parte, tal y como hemos esbozado anteriormente, el constante contacto con los clásicos, con Shakespeare, los nuevos dramaturgos entre los que admiraba especialmente a H. Ibsen, o su conocimiento de otros dramaturgos irlandeses contemporáneos como G. B. Shaw, o de la escena teatral francesa, también supusieron una gran influencia que sin duda determinó que Wilde fuese un prolífico dramaturgo a posteriori. Asimismo, éste también ejerció una influencia en otros escritores, tal y como veremos más adelante.⁵³

4.2.1. Primera etapa de producción dramática de Oscar Wilde: *Vera; or the Nihilists; The Duchess of Padua* y *Salomé*

Con semejante caldo de cultivo, al que hacíamos mención en el anterior apartado de este capítulo, es lógico que Wilde no pasase por alto todo lo que estaba sucediendo entonces y quisiese también jugar su baza como dramaturgo, en un intento –fallido la primera vez que trató de ponerlo en práctica en su juventud – por consagrarse como escritor, convertirse en ‘*famous*’, y *encarnar* (en el sentido literal de la palabra, *la palabra hecha ‘carne’*) sus preceptos sobre esteticismo a través de los objetos y personajes en escena.

Su primera obra de teatro fue *Vera, or, the Nihilists* escrita en 1881 y puesta en escena en agosto de 1883 en Nueva York. Esta obra supone el primer contacto de Wilde con el mundo de la dramaturgia, y coincide con ese período –de 1881 a 1883– en que Wilde viajó a Estados Unidos para dar conferencias sobre el nuevo esteticismo y sobre las condiciones propicias para la creación artística. En esa fecha, agosto de 1883, Wilde regresó a Estados Unidos en lo que sería su segunda visita para ver cómo se ponía en escena su *opera prima*. Tenemos constancia de todo el proceso relacionado con la búsqueda de actores para cada personaje de la obra, de la marcha de sus conferencias en América, del estipendio estipulado para hacer posible su puesta en escena, de la publicidad que se dio al estreno de la obra, de la correspondencia mantenida entre Wilde y Miss Prescott, –la actriz que encarnaría a *Vera*, y principal enlace de Wilde en América

⁵³ Richard Allen Cave en su estudio titulado *Wilde's Plays: Some Lines of Influence* de 1997, señala a aquellos autores en los que Wilde ha ejercido su influencia: Tom Stoppard, o incluso el propio G. Bernard Shaw.

para acometer su puesta en escena—, así como de la recepción de la misma en Nueva Cork, a través de la recopilación que Stuart Mason llevó a cabo en 1914 bajo el nombre de *Bibliography of Oscar Wilde*, de las diversas cartas y datos obtenidos de la prensa. Gracias a estos datos, sabemos que Wilde se implicó en todo el proceso de forma personal, e intentó hacer todo lo posible para que su estreno fuese satisfactorio en suelo americano, quizás con la idea en mente de que éste podría suponer la puerta abierta que esperaba para consagrarse. En una de las cartas a Miss Prescott, se ve la evidencia de que la forma de hacer teatro en suelo americano estaba muy estrechamente unida a la publicidad y a aquellos personajes reconocidos en la escena del momento que pudieran avalar dicha obra —se ve en este hecho, al igual que estaba sucediendo en Inglaterra, que la publicidad era muy importante a la hora de obtener beneficios, y queda probado que estamos ante los albores de la práctica literaria como un negocio.

Así, en dicha carta, Wilde argumenta que a pesar de que se publicite una obra, si el contenido, o la actuación, no son buenos ni bellos no servirá de nada, poniendo de manifiesto que la obra artística debe desligarse de todo ese sistema:

I think we must remember that no amount of advertising will make a bad play succeed, if it is not a good play well acted. I mean that one might patrol the streets of New York with a procession of vermilion caravans twice a day for six months to announce that *Vera* was a great play, but if on the first night of its production, the play was not a strong play, well acted, well mounted, all of the advertisements in the world would avail nothing. (259)

Wilde, a través de esta carta, está defendiendo la desvinculación en cierto sentido del negocio en la escena, ya que éste no sirve de nada si no se entiende que para que una obra de teatro sea un éxito, se ha de tener en cuenta todos y cada uno de los elementos que la componen; es decir, tiene que ser un *good play*, un buen texto, debe estar *well acted* y además, su puesta en escena ha de ser *well mounted*. De hecho, en esta misma carta, explica cuál es la ecuación que ha de darse si se quiere tener una buena obra. Ésta ecuación, viene de la mano del Wilde artesano, ya que asevera que las condiciones apropiadas para que una obra sea artísticamente buena han de ser desvinculadas de los mecanismos propios de la industrialización, que toma la obra como un producto más en la cadena de montaje. Aunque aparezca su nombre, o el nombre de la actriz del momento en cartel, no se asegurará estar delante de un buen producto sino se han dado las condiciones verdaderas para obtenerlo:

My name signed to a play will excite some interest in London and America. Your name as the heroine carries great weight with it. What we want to do is to have *all* the real

conditions of success in our hands. Success is a science; if you get the conditions, you get the results. Art is the mathematical result of the emotional desire for beauty. (259)

En cuanto a la importancia del texto, del diálogo, Wilde expresa su punto de vista en la misma carta, y afirma que:

As regards dialogue, you can produce tragic effects by introducing comedy. A laugh in an audience does not destroy the terror, but, by relieving it, aids it. Never be afraid that by raising laugh you destroy tragedy. On the contrary, you intensify it. The canons of each art depend on what they appeal to. (259)

Es esta parte una de las que realmente nos interesa, porque en ella queda suficientemente claro que Wilde estaba entendiendo desde el principio, con su primera obra, el mecanismo o la *equation* que debía poner en marcha para conseguir una obra artística, y cómo había de acometerlo: *by introducing comedy*. Ésa es una de las claves que Wilde defendió en la escena, y es de ahí precisamente de donde viene el éxito, mediante el refinamiento de la comedia en sus *society comedies*. Asimismo, en este documento –que casi supone todo un manifiesto apologético del arte y de sus condiciones, de la función del artesano artista por crearlas por encima de cualquier entramado comercial–, Wilde esboza cuál es la verdadera esencia y el verdadero contexto para cada una de las artes, que en definitiva hallan su punto de encuentro en el escenario, y su lenguaje recurre constantemente a la idea de que estos pasos siguen un orden quasi-científico, exacto, y preciso que siguen esa *equation*. Con ello además, deja patente que no está dispuesto a someter el texto de *Vera*, el cual él considera ya como una verdadera creación artística perfecta en cuanto a las condiciones de su creación y al resultado final, a la mutilación de una de las partes más importantes, precisamente la comedia, –*laughter*:

Music appeals to the ear and is founded on the science of acoustics. The drama appeals to human nature, and must have as its ultimate basis the science of psychology and physiology. Now, one of the facts of physiology is the desire of any very intensified emotion to be relieved by some emotion that is its opposite. Nature's example of dramatic effect is the laughter of hysteria or the tears of joy. So I cannot cut out my comedy lines. Besides, the essence of good dialogue is interruption. All good dialogue should give the effect of its being made by the reaction of the personages on one another. It should never seem to be ready made by the author, and interruptions have not only their artistic effect but their physical value. They give the actors time to breathe and get new breath power. (259)

Cuando Wilde asevera en este párrafo que las interrupciones en el diálogo suponen una forma natural de reaccionar, y que nunca debe parecer o debe mostrar la mano del autor, estamos contemplando cómo Wilde entiende que el proceso natural de la dramaturgia ha

de ser esconder al autor –viendo cómo el teatro, supone una evolución natural donde el autor se oculta en cada personaje, y que en cierto modo justifica la insistencia en la mayoría de los estudios de sus obras de teatro, que constantemente desenmascaran al autor a través de sus personajes, diálogos o escenas, y recurriendo a la biografía de éste. Como veremos y justificaremos en nuestro análisis, la intención de ocultación de Wilde esconde la postura del artesano y evidencia cuán necesario es su labor si se quiere tener una verdadera creación artística.

No obstante, *Vera*⁵⁴ no fue un éxito. En dicha bibliografía, queda también constancia de cómo *Vera* pasó totalmente desapercibida y de cómo fue criticada desde la poca experiencia que demostraba tener Wilde en el mundo de la dramaturgia. También se juzgó su obra, al igual que le sucedería más tarde con *The Picture of Dorian Gray*, por la personalidad del propio escritor y por el contenido de sus conferencias en donde hacía apología de la belleza. Parte de la crítica dio más importancia a todo lo anterior que al contenido o ejecución de la obra en sí. En cualquier caso, *Vera* duró muy poco en escena: “[t]he play was not a success and ran for a week only, though subsequently Miss Prescott toured America with it, appearing at the Detroit Opera House on December 28 (1883) and subsequently elsewhere” (272). El problema estuvo principalmente en la postura del público americano, que parecía juzgar la obra por la falta de simpatía que tenían a Wilde. De este fracaso, Wilde aprendió que, a pesar de intentar ocultar al autor y de tener todos los elementos de su fórmula para tener éxito; es decir, un *good play, well acted y well mounted*; el público tenía también su papel, y éste fue uno de los fallos que Wilde pasó por alto el no incluir este elemento dentro de su ecuación. Aunque otro dato que tampoco

54



Imagen que Stuart Mason recoge de Alfred Bryon y que apareció en diversos periódicos de Nueva York en agosto de 1883, y que aparece en su *Bibliography* (1914). En esta imagen se muestra a Oscar Wilde en brazos de su hermano William Wilde recibiendo consuelo ante el fracaso de su obra *Vera* en América. “Brother Willie: Never mind, Oscar; other great men have had their dramatic failure.”

tuvo en cuenta en esta primera etapa de creación dramática lo veremos más adelante en este mismo apartado.

No nos referimos en términos económicos, sino en términos artísticos, y veremos cómo más adelante, ese cabo no quedaría suelto. Pero no todo fueron malas críticas por parte de los críticos, algunos, como el que escribió su *review* en *The New York Mirror*, supieron darse cuenta de cuáles habían sido los motivos que *grosso modo* habían hecho que la obra fracasase, a pesar de que “*Vera* [from a literary point of view] is a work that takes rank among the highest order of plays” (273), y que a pesar de mostrar los fallos típicos achacables a la inexperiencia, en conjunto, la obra tenía calidad:

There was a great surprise in store for the people who gathered at the Union Square Theatre on Monday night. They had come to laugh. They remained to applaud. If Oscar Wilde desired any vindication for the abuse, ridicule, and contempt with which he was met on his first visit to this country, it was handsomely secured to him by the triumph of his play in the face of such adverse conditions as seldom beset an author whose purposes are serious and honest. It has been the pleasure of the newspapers and that portion of the public which revels in its ignorance and flaunts its vulgarity to assail Mr. Wilde with every manner of coarse, cheap and indecent indignity. Unable or unwilling to understand, much less to appreciate, the nobility of character that prompted him to devote his remarkable talents to the development of a taste for all that art is beautiful on earth, they have misconceived his aims and reviled his efforts. It is not the first instance in history of the crucifixion of a good man on the cross of popular prejudice and disbelief. Under these circumstances Mr. Wilde's faith in the intelligence of the American public, as exemplified by the entrustment of his play to their judgement, was certainly the faith of a rarely generous nature ... From a literary, as well as a dramatic point of view, *Vera* is a work that takes rank among the highest order of plays. The plot, the dialogue, the spirit of the drama is all of that exalted character which entitle it to take place with the first. The subject is masterly and it demanded masterly treatment. This the author has given it... [H]e has made some mistakes, but they are only those that spring from inexperience, and there are a fewer of them than is usual in virgin attempts at play-writing. Just as it stands –making no allowance for the blunders–, *Vera* is the noblest contribution to its literature the stage has received in many years. (273)

También pertenece a esta primera etapa de producción dramática otra obra que Wilde escribió y que se representó en Nueva York igualmente, coincidiendo con un descanso de su tour por Estados Unidos y Canadá. Se trata de su segunda obra titulada *The Duchess of Padua*, de 1883, que fue escrita en ese intervalo de tiempo en que Wilde viajó durante tres meses a Francia para descansar de su tour por América. *The Duchess* es una obra que representa una tragedia florentina en el siglo dieciséis, y que imita las obras de Shakespeare.

Joseph Pearce en su libro *The Unmasking of Oscar Wilde*, afirma con respecto de esta imitación a Shakespeare que se ven continuos paralelismos que resuenan a *Romeo and Juliet*.

The parallels with *Romeo and Juliet* are unmistakable, arguably too much so. Sometimes it seems that the Shakespearean shades are daubed on so heavily that the Wildean touch is almost smothered completely. The lesser talent is being offered in sacrifice to the greater. Yet when the Wildean touch emerges, it does so with brilliance. (160-1)

Del mismo modo, Pearce ve además otras influencias en esta obra, aparte de Shakespeare, y menciona que Dante Allighieri también está presente en la obra: “The Shakespearean twists are flavoured with hints of Dante’s *Divine Comedy*. Perhaps, indeed, it is no coincidence that the duchess’s name is Beatrice” (163). Y del final trágico de la obra argumenta que: “[T]he play’s tragic climax Wilde reverts to *Romeo and Juliet*. The parallels with Shakespeare’s tragedy are so potently obvious that they are patently intentional” (164). Y a continuación señala de qué modo se establece ese paralelismo, aludiendo a las escenas de suicidio en ambas obras y dilucidando así cuánto de Shakespeare hay en esta obra de Wilde: “Even the instruments of suicide are identical, although Wilde has his hero use the dagger and his heroine the poison” (164). Si recordamos su ensayo *Stage Costume*, Wilde deja patente su admiración por Shakespeare desde el principio, así que no es de extrañar que después de su primer intento con *Vera*, Wilde recurriese a revivir en cierto modo el espíritu de las tragedias de Shakespeare y sus *morality plays*, para intentar conseguir éxito como dramaturgo.

Resulta además curioso ver cómo esta obra —que supone una especie de tributo a Shakespeare, y que, como ya se ha mencionado, seguía de moda gracias a los distintos *revivals* del momento—, trasluce además esa idea de la moralidad que se pone en cuestión, y que sin duda alguna, Wilde perfeccionaría en la que hemos dado a conocer como su segunda etapa de producción dramática que coincide con sus *society comedies*. Retomando la idea de revivir los *morality plays*, encontramos nuevamente evidencias en el texto de Pearce, donde éste afirma que efectivamente, Wilde concibió esta obra tal cual.

To assuage any doubt that Wilde’s drama was intended as a morality play, the final stage directions are explicit: The Lord Justice rushes forward and drags the cloak off the Duchess, whose face is now the marble image of peace, the sign of God’s forgiveness. (164)

Wilde se puso en contacto con la actriz americana Mary Anderson, para establecer si ésta estaría dispuesta a interpretar el papel de la duquesa, y escribió: “[A play] Written by me,

acted by you, and set by Steve Mackaye, this tragedy will take the World by storm” (112). Pero tras haber establecido todos los términos para su representación, la actriz se apeó del proyecto en el último momento, y se negó a interpretar la obra una vez que tuvo en sus manos el texto. Según afirma Norbert Khol y David Henry en su libro titulado *Oscar Wilde: The Works of an Inconformist Rebel*, este hecho pudo dañar la autoestima de Wilde así como su status económico, pero no obstante, enseguida se recompuso, tal y como ambos señalan en la cita que recogen de Robert Harborough Sherard al respecto:

Wilde opened it (Mary Anderson’s telegram) and read the disappointing news without giving the slightest sign of chagrin or annoyance. He tore a tiny strip of the blue form, rolled it up into a pellet, and put it into his mouth. Then he passed the cable over to me, and said: ‘Robert, this is very tedious.’ After that he never referred again to his disappointment. (236)

Así esta tragedia en cinco actos escrita en *blank verse*, y con claras influencias de Shakespeare, cayó en el olvido, y no se representó hasta 1891, fecha en que Lawrence Barrett decidió ponerla en la escena del teatro de Broadway en Nueva York, bajo el título *Guido Ferranti*. Lo curioso de este hecho es que Lawrence decidió recuperar esta obra para representarla por primera vez, pero de ella no sólo operó un cambio en su título, sino que además decidió de forma intencionada ocultar el nombre de su autor, Wilde. Se han hecho varias especulaciones al respecto, pero una que parece más racional es la que pone de manifiesto que, debido al año en que se decidió revivir esta obra –1891–, y al ruido que generó la (re)publicación de la versión extendida de *The Picture of Dorian Gray* en esas fechas aproximadas, probablemente, se decidiera ocultar al autor para que la obra no fuese prejuzgada por la contaminación que podía ejercer estos hechos sobre ella. No obstante, y en vistas de que la obra pasó nuevamente desapercibida para el público americano, se incluyó el nombre de Wilde *a posteriori*, quizás con la intención de reflejar que el fracaso pertenecía a éste, aunque de esto no hay pruebas, y son sólo especulaciones que sin embargo, nos llaman la atención en lo que a ocultación se refiere.

La obra duró sólo tres semanas en escena y, tal y como recogió el *The New York Tribune* el 27 de enero del 1891, “[t]he new play is deftly constructed in five short acts, and is written in a strain of blank verse that is always melodious, often eloquent, and sometimes freighted with fanciful figures of rare beauty. It is less a tragedy, however, than a melodrama... the radical defect of the work is insincerity. No one in it is natural” (Beckson 95). Este hecho que señalaba Winter como un *defect*, remarcando su *insincerity*, tampoco satisfizo al propio Wilde, que incluso llegó a afirmar en una carta que escribió a

Robert Ross hacia 1898, que “*The Duchess*, is unfit for publication –the only one of my works that comes under this category” (Mason 757). Sin embargo, tal y como afirma Peter Raby en *Oscar Wilde*, “[h]owever, the central idea in *The Duchess of Padua*, the impulse towards a particularly intense mode of romantic, individualistic self-fulfilment, is taken up by Wilde in *Salomé*” (106). Con todo, y a pesar de que la obra solo duró tres semanas, éste hecho promovió un cambio sobre la percepción que se tenía de Wilde hasta entonces entre los críticos, así como supuso un giro radical en las siguientes obras, que pertenecen a su segunda etapa de producción. De hecho, supone un testimonio de la posición de Wilde en Nueva York que el crítico del *New York Tribune* comentase que el autor era “a practised writer and a good one” (Ibid), nombrando al escritor por su nombre, sin ocultar que era Oscar Wilde. Esta representación efímera de *The Duchess*, impulsó sin embargo la suerte de Wilde como dramaturgo, ya que fue invitado por George Alexander a escribir una obra moderna para el *St James’s Theatre*, respondiendo éste con una aceptación, y redactando así su primera *society comedy*, *Lady Windermere’s Fan* (1892). No obstante, ahora no nos detendremos a entrar en más detalles sobre esta obra ya que como ya hemos señalado, pertenece a su segunda etapa de producción. Si que debemos cerrar esta primera etapa, con la inclusión de su obra *Salomé*. Recordemos, que las etapas en las que hemos dividido la producción dramática de Wilde, más que atender a criterios cronológicos, atiende más bien a criterios de contenido y forma. Es decir, en esta primera etapa, aparecen las obras que Wilde situó en escenarios, contextos y fechas totalmente distintas y anacrónicas a la representación de escenas de la Inglaterra de ese momento. Por tanto, forman parte de esta primera etapa, como ya hemos visto, *Vera* –porque su escena transcurre en Rusia, y porque su contenido destila política –*The Duchess*– porque su escena sitúa la trama en el siglo XVI y además transcurre en Italia –y por último, *Salomé*–, porque su escena evoca un pasaje bíblico que se ve modificado por Wilde.

Así las cosas, después de esta primera toma de contacto fallida con la dramaturgia, Wilde se centró principalmente en sus ensayos, sus cuentos, su poesía y sobre todo en conseguir su principal fuente de sustento a través de las revisiones que hacía en varios periódicos, sobre las distintas puestas en escena de los *revivals* de las obras de Shakespeare, que tanto se representaron entonces. Este hecho nos indica dos cosas: una, que la escena inglesa del XIX no tenía creaciones propias para poner en escena, y, por lo tanto debían recurrir a revivir de nuevo el genio de Shakespeare, poniendo de este modo en evidencia la necesidad de una reforma en la escena, que como ya hemos visto, consistió

principalmente en trasladar y *reescribir* la escena de Francia. Y dos, la constatación de que Wilde –aunque de una forma indirecta mediante su labor como crítico–, siguió en contacto con este género, y por lo tanto, sentando las bases para su posterior puesta en práctica.

Para entender cuáles fueron las primeras bases que Wilde asentó para el teatro y ver en qué medida las llevó a la práctica, hay que recurrir ineludiblemente a ese ensayo al que nos estábamos refiriendo al inicio de este apartado. *The Truth of Masks: A note on Illusion* de 1883, fue publicado tal cual lo conocemos en la actualidad en 1891, en conjunto con otros ensayos que recogen sus conferencias sobre arte y estética, bajo el título de *Intentions*, donde Wilde analizará de forma exhaustiva cómo ha de ser el teatro, y en concreto la puesta en escena.

Este ensayo nació de una primera versión titulada *Shakespeare and Stage Costume* de 1881, en cuyo contenido observamos la preocupación por parte de Wilde de cómo hacer una buena puesta en escena, en base a la experiencia que le está proporcionando su faceta como *reviewer*. En este primer boceto que después se convertiría en ese ensayo más contundente y coherente con su defensa postura artística, el escritor hace notar que el problema de la escena inglesa en aquél momento, se veía ya en las representaciones que se estaban haciendo de las obras de Shakespeare, y en los ataques que éstas sufrían a la hora de ser montadas: “the somewhat violent attacks which have recently been made on the splendour of mounting which now characterizes our Shakesperian revivals in England” (800). Los directores, productores e incluso actores, que formaban parte de la representación, acababan degenerando las obras del genio, con su constante afán de recrear desde un realismo obsesivo, todos y cada uno de los elementos del texto y de la caracterización del personaje. Wilde critica duramente en su *Stage Costume* a E. W. Godwin, y al enfoque arqueológico erróneo que adopta en la puesta en escena de *Romeo and Juliet*, donde la representación de la ciudad de Verona le parece inadecuada, y de la cual añade:

I say this without reference to the archaeology of it. The attempt to archaeologise the Shakespearean drama is one of the stupidest pedantries of this age of prigs. Archaeology would not be more out of place in a fairy tale than it is in a play of Shakespeare. This scene is beautiful and animated, and that is all that is wanted. (801)

Lawrence Danson señala que a raíz de este ensayo y de la crítica a Godwin en relación a la arqueología del texto dramático y su puesta en escena, Wilde “commits himself to at

least one aesthetic principle he could wholeheartedly maintain, the requirement for “unity” and “harmony” of effect” (*Wilde in Arden*, 14). Cuando Wilde afirma entender que el método de la arqueología⁵⁵ en el teatro pueda ser atacada, enseguida recurre a lo que él considera que puede ser el único punto lícito de detracción, es decir, por su exceso de realismo, que como veremos, destruye el proceso de creación artística poniendo la unidad y la armonía de la obra en peligro.

I can understand archæology being attacked on the ground of its excessive realism, but to attack it as pedantic seems to be very much beside the mark. However, to attack it for any reason is foolish; one might just as well speak disrespectfully of the equator. For archæology, being a science, is neither good nor bad, but a fact simply. Its value depends entirely on how it is used, and only an artist can use it. We look to the archæologist for the materials, to the artist for the method. (*Stage Costume*, 810)

Wilde, en este primer boceto se muestra poco consistente en cuanto a su postura estética, pero no olvidemos que se trata de sus primeros pasos en el desarrollo de su filosofía artística –año 1881–, y que no sería hasta más tarde, sobre todo al escribir su *The Decay of Lying* o *The Soul of Man under Socialism*, en que veríamos como finalmente redondea todos estos preceptos de forma homogénea – con la labor del artesano y del artista para afrontar la tarea artística como una creación que surge de las condiciones apropiadas. Volviendo a *Stage Costume*, lo que Wilde reivindica o aserta sobre el *realism*, en su posterior revisión para la publicación en *Intentions*, pasa a llamarse *illusion*. Y de ahí, del *illusion* al *lying*, a la ocultación como base artística indispensable.⁵⁶

De esta manera, Wilde evitó el problema de que se le pudiese reclamar que él mismo había afirmado que el realismo era la técnica a seguir. En su estudio *Wilde in Arden*, Danson recoge varios ejemplos en los que Wilde cambia ese *realism* por *illusion*, cuando *Stage Costume* pasó a ser *The Truth of Masks* –cuando se publicó en *Intentions*:

⁵⁵ Además de *Shakespeare and Stage Costume*, Wilde escribió otros dos ensayos en relación a su particular punto de vista en relación a la arqueología en el teatro; uno fue *Shakespeare on Scenery*, y el otro *Henry the Fourth at Oxford* (*Dramatic Review*, May 14 and 23 respectively 1885). Aún así, Danson afirma en *Wilde in Arden, or the Truth of Masks* que: “Wilde was still unhappy with *The Truth of Masks* even after the revision. His original plan for *Intentions* would have included *The Portrait of Mr. W.H.* instead of *The Truth of Masks*, but his decision (unfulfilled) to bring out *Mr. W.H.* as a separate volume sent him back to the drawer for *Masks*. (See letters to William Blackwood, July 7 and July 10, 1889, in *The Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-Davis. London: 1962: pp.246-47) “In 1891 he wrote to William Heinemann offering *Intentions* for a paperback edition: “In case you thought it too large a book for your series, the last essay might be left out” (*Letters*, 294).

⁵⁶ Para volver a repasar la importancia que la mentira como una de las principales condiciones artísticas, en relación a la capacidad que la figura del artista artesano ha de jugar en cuanto a la creación de contextos apropiados para obtener un producto bello, remitimos a la introducción de esta tesis.

Thus in the sentence “[*Stage Costume*] is one of the essential factors of the means which a realistic dramatist has at his disposal,” “a realistic dramatist” became “a true illusionist;” “[archaeology in theatric art] can combine in one exquisite presentation absolute reality with the grace and charm of the antique world” became “the illusion of actual life with the wonder of the unreal world;” Shakespeare’s “relations to realism” became his “relations to the great art of Illusion;” “historical accuracy of costume as a most important adjunct to his realistic method” became “his illusionist method;” costume is “a most vital element in producing a realistic effect” became “an illusionist effect;” “archaeology is not a pedantic method, but a method of realism” became “a method of artistic illusion.” (17)

Aún así, en ambos –tanto en *Stage Costume* como en *Truth of Masks*–, se ve cómo Wilde mantiene su postura incólume en cuanto a la importancia que recae en los objetos y en concreto en el vestuario, como vehículo transmisor de información al espectador, unido a la arqueología del texto, para crear *illusion*. Él mismo lo puso en práctica en sus obras, porque esta labor es la función que tiene el artesano en la creación artística. Wilde eligió aquellos objetos artesanales o industriales, a los cuales les iba a reservar una función muy importante, la de ocultar.

En algunos de los casos eran los propios personajes los que ocultan en ellos no sólo partes de la trama sino que también encierran parte de la crítica subversiva que Wilde reservaba a la sociedad. Estos personajes, como si de objetos se tratasen, aparecen cosificados, como formando parte de una cadena de montaje –tal y como demostramos en *The Picture of Dorian Gray*, y su función es en la mayoría de las ocasiones la de ocultar la rigidez de la ética que se inmiscuye constantemente en la realización del individuo, hecho que se cuestiona en cada nuevo contexto y a golpe de comedia. Wilde hace referencia a lo importante que es que se recurra a la hora de caracterizar a los objetos arqueológicos, ya que evocan el arte, sin embargo el uso de arcaísmos en la escena actual no consigue tal efecto. Así la arqueología ha de tomarse con medida y sólo elegir aquellos aspectos –en este caso objetos, diálogos, o contextos– que sean apropiados, mantengan la unidad y además sea bello, en los términos en los que Wilde propone que sea: “Art, and art only, can make archaeology beautiful; and the theatric art can use it most directly and most vividly, for it can combine in one exquisite presentation the illusion of actual life with the wonder of the unreal world” (6). Esto es lo que él va a ir haciendo en sus obras, pero la arqueología se lleva a cabo en su propia época, creándoles nuevos contextos en su propia era, de la mano de la labor principal que éste mismo aseveró para el artesano –mediante la elección de objetos que estén destinados a no molestar la trama sino más bien a enriquecerla y hacerlo bello, no pedante. Wilde el

artesano, acondiciona los objetos y los personajes en los contextos apropiados, cuestionando los existentes en la realidad, y genera así las condiciones artísticas apropiadas para que el artista haga arte. Es evidente que la obsesión del escritor por matizar bien en qué términos se refiere al *realism*, le lleva a revisar y escribir nuevos ensayos al respecto, y llega a la conclusión de que el arte se debe sustentar en la mentira que es la encargada de crear la ilusión en una obra literaria, pero que nunca debe olvidar el valor realista que la arqueología dramática, proporcionará a todo el conjunto. La representación de la realidad es bien distinta, mientras que el generar ilusión *realista*, es otra bien distinta. La primera copia e imita la naturaleza –no es arte. En la segunda situación que es precisamente en la que se ve al Wilde artesano, la naturaleza imita al arte, y ésta sólo puede verse transformada en una creación artística, no en una copia de ella misma. Para conseguir todo esta suma de pequeñas cosas en un montaje teatral, Wilde ya intuía que sólo podía intervenir la mano del artista, que es el responsable final de hacer un producto artístico bello. Llegó incluso a afirmar que es muy importante tener “one single mind directing the whole production”, y además si en la sociedad se dan varias formas de gobierno como “Monarchy, Anarchy, and Republicanism may contend for the government of nations;” para el teatro sin embargo hay que reservar una forma de dirección férrea propia de un despota: “but a theatre should be under the absolute power of a cultured Despot” (*Stage Costume*, 817). Es muy importante ver cómo se establecen en términos políticos, la posición que ostenta el director en la escena, ya que como analizamos en *The Soul of Man*, éste afirmará que las verdaderas condiciones para que se de un *New Renaissance* para el arte, sólo puede ser mediante la creación de un socialismo (utópico) en la sociedad, en el que la figura de cualquier gobernante, se ve como imposibilitadora de la realización del individuo y de la creación artística. Esto contrasta con el hecho de que sin embargo, para dirigir la escena y conseguir esa *unity* y *harmony* de la que hablábamos al principio, se ha de ser un déspota que controle hasta el último detalle que entra en escena con el afán de conseguir la perfección artística.

La siguiente obra con la que Wilde intentó retomar el teatro sería en 1891 con *Salomé*, que más tarde sería publicada en 1893 en francés, que fue la lengua en la que Wilde escribió esta obra. *Salomé* fue escrita coincidiendo con la notoriedad que había ganado Wilde en la sociedad –aunque fuese más bien negativa y se le considerase inmoral– con *The Picture of Dorian Gray*. Esta obra nace del contacto que Wilde mantiene con la escena francesa, pues incluso la escribió en francés. En esta obra, Wilde a través de un

contenido bíblico, pone de manifiesto la importancia de los sentidos y de la realización del individuo de forma bella y artística aunque sea a través de un hecho reprobable en sociedad como lo es la decapitación de Juan Bautista que se ve tergiversada de cómo se narra en las Sagradas Escrituras, porque este hecho atiende al amor obsesivo que ésta siente por él –*Jokanaan*. Wilde realiza una pieza bella, que sigue los preceptos de la arqueología dramática que él mismo había defendido en sus anteriores ensayos y críticas, pero no obstante, su obra no sólo cayó en el olvido, sino que además se vio censurada⁵⁷ cuando éste intentó ponerla en escena en Inglaterra. Su idea de escribirla en francés está justificada desde su conocida francofilia, pero no obstante, es un recurso de ocultación del que éste se vale para poder pasar mejor el filtro de la crítica y poder formar parte de ese renacer dramático con exportaciones constantes del país galo. Pero la censura, sin atender ni siquiera a estas cuestiones, y con la crítica que *The Picture* había recibido, propiciaron que finalmente se censurase y arrinconara en el cajón de las obras prohibidas. Simplemente lo hicieron porque el tema que trataba era bíblico, y se juzgó una vez más, desde un punto de vista moral, una obra artística, y por ende, a su escritor. Tal fue el caso con *Salomé*, que Wilde nunca pudo verla representada en escena en vida⁵⁸ –porque cuando se representó por primera vez hacia 1897 en Francia, Wilde ya estaba en prisión– y ha sido posteriormente cuando se ha retomado este texto y se ha analizado desde todos los enfoques posibles: algunos buscando dónde residía la falta de moralidad, otros viendo en ella la figura de Wilde a través de enfoques autobiográficos, otros tratando de ver la vinculación o influencias de la escena francesa, y más recientemente, desde el punto de vista de la *Queer theory*, que ve en la obra un *role reverse* de sus personajes, donde la protagonista Salomé, se ha llegado a interpretar incluso por un hombre, debido a la capacidad de mandato que ésta tiene en su época.

⁵⁷ El *Lord Chamberlain* que censuró la obra fue Edward Pigott, que explicará los verdaderos motivos que le llevaron a censurarla en una carta que escribe a su amigo Spencer Posonby, y que recoge la Dr. Petra Dierkes-Thrun, (investigadora de la universidad de Stanford), en su *Oscar Wilde's Salomé*: “I must send you, for your *private* edification and amusement, this MS. of a 1 act piece... written by Oscar Wilde! It is a miracle of impudence ... [Salomé's] love turns to fury because John will not let her kiss him *in the mouth* – and in the last scene, where she brings in his head–if you please–on a ‘charger’–*she does* kiss his mouth, in a paroxysm of sexual despair. The piece is written in French–half Biblical, half pornographic–by Oscar Wilde himself. Imagine the average British public's reception of it” (Context).

⁵⁸ Joseph Bristow en su libro *Wilde Discoveries: Traditions, Histories, Archives* de 2013 afirma que: “As Tydeman and Price document was in rehearsal in 1892 when the Examiner of plays, Edward F. Smyth Pigott, brought all to a halt with his refusal to license the play based on the long-standing prohibition of representing biblical figures on stage. Though the drama would finally get its premier in Paris four years later and would be performed in major capitals from west to east, not to mention its countless adaptations from Strauss's opera to Ziegfeld's follies, *Salomé* did not have its public premier on the English stage until 1929” (Footnote 42).

¿Por qué Wilde no consigue nuevamente el éxito con esta obra? La respuesta es muy sencilla, y viene del análisis que estamos realizando de Wilde como artesano. Su forma de entrar en la escena la primera vez fue con *Vera*, una obra que no está contextualizada en Inglaterra, y que versa sobre política y Rusia. Lo mismo le sucede a *Salomé*, una obra que no está ambientada en Inglaterra y que además representa un pasaje bíblico controvertido. Wilde estaba fallando no en la calidad de las obras, sino en el contexto de las mismas. Wilde como artesano, y siguiendo sus propios preceptos dictados en los ensayos que ya hemos analizado, estaba incurriendo en el error de no crear las condiciones apropiadas para su propia creación artística. Por esto mismo, es que Wilde tuvo que darse cuenta de que si quería triunfar a la par que demostrar la independencia del arte desvinculada de cualquier forma de gobierno de cualquier época o de las normas morales de la sociedad; debía trasladar la escena y su contexto a Inglaterra, y además, representar a personajes que no imitasen la realidad, sino que la creasen de forma artística, y no como se venía haciendo en la escena inglesa:

As the inevitable result of this substitution of an imitative for a creative medium, this surrender of an imaginative form, we have modern English melodrama. The characters in these plays talk on the stage exactly as they would talk off it; they have neither aspiration nor aspirates; they are taken directly from life and reproduce its vulgarity down to the smallest detail; they present the gait, manner, costume and accent of real people; they would pass unnoticed in a third-class railway carriage. And yet how wearisome the plays are! They do not succeed in producing even that impression of reality at which they aim, and which is their only reason for existing. (Ross 25)

Si recordamos las palabras de Wilde en *Stage Costume*, será muy importante la idea del patriotismo, hecho que pareció olvidar en estas dos primeras obras. Él mismo pasó por alto esta premisa, que sin embargo alabó de Shakespeare y sus *Historical Plays*:

Shakespeare's ... aims was to create for England a national historical drama, which should deal with incidents with which the public was well acquainted, and with heroes that lived in the memory of a people. Patriotism, I need hardly say, is not a necessary quality of art; but it means, for the artist the substitution of a universal for an individual feeling, and for the public the presentation of a work of art in a most attractive and popular form. (812)

Para nuestra tesis, hemos tenido en consideración todos estos estudios al respecto que hemos enumerado de forma breve. Sin embargo, por nuestro tipo de análisis de los objetos y de la función o enfoque de Wilde como artesano, nos quedamos con las anotaciones y análisis que están cercanos a nuestro estudio cultural. Asimismo, no analizaremos de esta obra los objetos o poses como mecanismos de ocultación, pues consideramos que no es

del todo representativa del enmascaramiento en su propia época, ya que incluso no se llegó ni a representar en suelo inglés hasta después de la muerte de Wilde. De *Salomé*, nos quedamos con como hubiese sido la propuesta de puesta en escena de Wilde, según sus propias directrices de montaje, que es donde realmente se ve la labor del artesano. Para esta obra, Wilde insertó por primera vez para su representación, la caracterización de los personajes con colores simbólicos, y argumentó en numerosas ocasiones cómo debía hacerse, junto con el diseñador que estaba al cargo de su supuesta puesta en escena, Charles Ricketts:

[A] feast for the senses that encompassed a particular style of slow recital of the lines, a stage and costumes symbolically coloured in different matching or opposing shades, and scented clouds [of perfume rising from incense basins] rising and partly veiling the stage from time to time –a new perfume for each new emotion! (Danson 28)

En *Stage Costume*, Wilde ya defendió la importancia del vestuario para una buena puesta en escena. Este hecho lo puso de manifiesto en su revisión de los *revivals* de Shakespeare, y en sus artículos publicados en la revista *Woman's World* en la que hace alusión constante a la belleza artística que se consigue con el buen vestir. Es muy importante que el *costume* no parezca un disfraz, y que además sea *accurate* con la época a la que pertenece la representación (Cf.: arqueología dramática):

It is worth noticing that Shakespeare's first and last successes were both historical plays. It may be asked, what has this to do with Shakespeare's attitude towards costume? I answer that a dramatist who laid such stress on historical accuracy of fact would have welcomed historical accuracy of costume as a most important adjunct to his realistic method. (812)

En definitiva, Wilde con estos artículos, ensayos, conferencias y escritos sobre esteticismo en el ámbito privado, en *House Beautiful*, y en otros ámbitos, estaba por un lado 'educando al público' para que entendiesen que la importancia de vivir de forma estética, les haría seres individuales, y al mismo tiempo, estaba democratizando la esfera del arte, de la tiranía de los críticos que dictan los cánones rígidos, como rígida y cuestionable es la moralidad sobre la cual basan sus críticas –sentencias.

En *Salomé*, Wilde estaba proponiendo un simbolismo en la escena que nunca antes se había utilizado, rompiendo así con la tradicional forma de representar una obra histórica, en la que los personajes y su atrezzo pecaban de no conseguir el realismo necesario para transmitir la idea de que no estaban simplemente disfrazados. Lo que Wilde comenzó proponiendo para esta obra, sería lo que a Charles Ricketts le granjearía su fama a

posteriori como reputado diseñador de escena, ya que ‘reutilizó’ para sí mismo, la idea que Wilde le había sugerido para su *Salomé*, aunque como señala Danson en su *Wilde in Arden*, “Charles Ricketts, for his 1906 production, ‘could not remember’ whether it was he or Wilde who had planned ‘masses’ of colour for the original design, with the Jews all in yellow and Herod and Herodias in blood-red” (28).

Wilde proponía para *Salomé* “everyone on stage to be in yellow ... The stage floor was to have been black to show up Salome’s white feet, moving ‘like doves’; the sky ‘a rich turquoise blue’, cut by the perpendicular fall of gilded strips of Japanese matting, forming an aerial tent above-the terraces” (23). En definitiva, la implicación de Wilde en el montaje (supuesto) de su obra, muestra la coherencia del mismo con respecto de sus preceptos a pesar de que, como señala Danson, “*Salome* is faithful to archaeology’s ideal of unity and harmony, but the historical road to the ideal has been abandoned” (28).

En otros estudios recientes llevados a cabo por Josephine M. Guy y Ian Small –*Oscar Wilde’s Professions: Writing and the Culture Industry of the Nineteenth Century*– se sugiere la posibilidad de que quizás Wilde no concibiese *Salomé* para ser representada, porque existen evidencias que se basan en la forma en que Wilde concibió el esquema para esta obra; no sólo por las ilustraciones que llevó a cabo Beardsley –que suponen la constatación del hecho–, sino por la forma en que circuló la noticia de la misma; que fue totalmente distinta de la forma en que se venía haciendo hasta ese momento. Asimismo también hallan pruebas en la correspondencia que mantuvo Wilde con el editor Mathews and Lane “rather than with theatrical institutions” (113). Nicholas Frankel en su *Oscar Wilde’s Decorated Books* hace un estudio más detallado al respecto donde habla del desarrollo, impresión y composición del mismo. No obstante, esta información se tiene en cuenta a fin de mantener nuestro estudio al día con las publicaciones e investigaciones que la figura de Wilde parece suscitar *ad infinitum*, pero en lo que respecta a nuestro estudio, sólo supone una información que constata nuevamente el enfoque de Wilde como artesano, ya que estaba buscando –sin éxito, como ya hemos visto– la forma en que su producto artístico podía ser acogido. Asimismo, el hecho de que se concibiese para ser leído y no representado, sin entrar en más dilucidaciones, entraría de alguna forma en conflicto con la idea de que Wilde explicase con detalle de qué forma se representaría, o qué actriz incluso podía tener en mente para la encarnación de Salomé. Por todo ello, concluimos al respecto que probablemente sea más sencillo pensar que en realidad lo concibió para ser representado pero que de igual forma, este hecho no era incompatible

con su publicación para que fuese leído pues, en definitiva, Wilde puede que entendiese que el texto escrito llegaría a más público.

4.2.2. Segunda etapa de producción dramática de Oscar Wilde: *Society Comedies*.

El mismo año que escribió *Salomé*, en 1891, Wilde siguió probando suerte con el teatro y escribió otra obra bien distinta a la anterior titulada *Lady Windermere's Fan*. Como ya hemos avanzado en el anterior apartado, tras la representación de *The Duchess*, la suerte de Wilde cambió en cierto modo, y George Alexander –uno de esos actor-managers–, se puso en contacto con él para pedirle que escribiese una obra para el *St James's Theatre*, y fue cuando Wilde creó *Lady Windermere*. El acogimiento que tuvo esta obra fue bien distinto al de las anteriores. Por fin Wilde parecía encontrar la manera de conjuntar todos los términos de la ecuación para conseguir afianzarse en la escena inglesa. Por un lado, el factor más determinante para conseguirlo fue el hecho de contextualizar la obra en su época, y situar la escena en Inglaterra. El propio Wilde, parece tener también muy claro, qué es lo que se necesita para ser un verdadero dramaturgo:

The true dramatist aims first at what is characteristic, and no more desires that all his personages should be beautifully attired than he desires that they should all have beautiful natures or speak beautiful English. The true dramatist, in fact, shows us life under the conditions of art, not art in the form of life. (*Stage Costume*, 816)

Asimismo, la labor arqueológica dramática con respecto de los objetos para aplicar en esta obra, resultaba mucho más sencilla para Wilde, que si se tratase de una obra histórica, por lo tanto, podía perfeccionar aún más este recurso escénico.

Se ve a través de esta obra una *metamorphosis* en Wilde, que finalmente, pasa de ser notorio a ser literalmente famoso –y a amasar una fortuna:

The major component of that success is equally routinely taken to be commercial: it is assumed that from those plays Wilde finally achieved his ambition to earn (and of course spend) what he frequently referred to as “bags of red gold”. This metamorphosis of the modestly successful journalist, critic and writer of fiction into the famous dramatist (and the huge increase in earnings which that change apparently brought about) is always dated from George Alexander's decision to stage *Lady Windermere's Fan* at the *St James's Theatre* in early 1892. (Guy & Small 283)

En *Lady Windermere's Fan* vemos por primera el ideario de personajes arquetípicos que serán desde este momento la plantilla en la que Wilde encontró su éxito con el público, y sobre los cuáles impondrá su nueva forma de hacer teatro. En una reseña que apareció publicada el 27 de febrero de 1892 en el diario *The Athenaeum* tras el estreno de esta obra, no obstante vemos como el hecho de tener en escena estos personajes y más aún, con semejantes parlamentos, no gustan del todo a la crítica, que por otra parte no entiende los giros inesperados que se van dando en la obra, y que les lleva a afirmar que “in his new comedy, Mr Wilde shows himself a revolutionary and an iconoclast. Deriding and upsetting stage traditions, he makes sport with the fragments of the idols he has thrown into the dust. Sufficient success attends his experiment to commend it to some to whom innovation is not necessarily gain” (*The Atheneum*, 27 Feb., 1892 - web).

Sin embargo, al público le gusto mucho lo que vio en esta obra, y el público en definitiva, era el principal consumidor, y el que, tal y como hemos visto, el que verdaderamente decidía qué se dejaba en escena y qué no.

Peter Raby en su estudio titulado *Wilde's Comedies of Society*, expone cuáles fueron las causas del éxito de esta obra frente a las anteriores, y apunta como posible explicación el hecho de que Wilde retrató en la escena, la audiencia que se sentó a ver la representación:

Wilde, with one eye on the dramatic genius of Ibsen and the other on the commercial competition in London's West End, targeted his audience with adroit precision. Alexander's audiences at the St James's Theatre were well connected, well dressed, wealthy and influential; and Wilde set *Lady Windermere's Fan* explicitly within their world. The Windermere's town house is located in Carlton House Terrace, a few hundred yards from the theatre in King Street ... The names of the principal characters root the action in the English landscape: Windermere, Darlington, Berwick. (145)

En esta obra, Wilde pone en escena el personaje del dandy masculino, así como el de la *woman with a past*. Lawrence Danson, en *Wilde in Arden, or the Truth of Masks*, explica el proceso de cómo se construye el personaje de la *mujer con un pasado*, y lo relaciona al hecho de que ésta actúa como un hombre, viéndose entonces de qué forma se expresa ese *role reverse*:

A woman acquires a past when she assumes the male prerogative of extramarital sex; she has allowed her sexuality to become scandalously part of her social definition, and thus by having been inordinately feminine she has in effect become inappropriately masculine. Her punishment typically requires an abject acceptance of the ideology of womanly, and especially motherly, self-sacrifice. In *Lady Windermere's Fan*, Mrs. Erlynne is, according to the Duchess of Berwick, the *nec plus ultra* of the socially disruptive type: “Many a

woman has a past, but I am told that she has at least a dozen, and that they all fit". But in Wilde's lavishly pictorial stage rooms, where stage convention is subtly challenging social convention, the woman with many pasts is becoming socially acceptable:

LORD AUGUSTUS [*Puffing a cigar.*] Mrs. Erlynne has a future before her.

DUMBY Mrs. Erlynne has a past before her.

LORD AUGUSTUS I prefer women with a past. They're always so demmed amusing to talk to.

CECIL GRAHAM Well, you'll have lots of topics of conversation with *her*, Tuppy. (Danson 28)

Los demás personajes girarán principalmente en torno a estos, entre los que podemos destacar a miembros de la escena política, y a otros personajes que cumplen el cometido de completar a los protagonistas mediante sus antagónicos. Es decir, desde este momento, Wilde reservará para el personaje del dandy todo lo que esté relacionado con la contemplación y la poca acción para con nada, así como los esfuerzos por parte de éste por romper con el *establishment*. En cambio, para la figura de la *woman with a past*, vemos como se ve dotada de una vida totalmente activa e individual que escapa del inmovilismo al que la sociedad normalmente relega a la mujer, sobre todo en el ámbito doméstico. Partiendo de ahí, ambos personajes serán los que propicien el argumento de la trama, y sobre los que se verán los principales giros en los acontecimientos de los hechos, viéndose siempre sometidos a elegir entre detonar una verdad o seguir en el juego del 'parecer-ser', salva guardando sus máscaras sociales. Otro golpe de efecto subversivo se ve en este hecho de las asociaciones que Wilde reserva para estos personajes.

El dandy está asociado a una inactividad contemplativa, a un cuidado de su imagen, o a un gusto exquisito por la belleza que estaba reservado para la mujer, mientras que a la mujer, *woman with a past*, le reserva la vivencia de experiencias de una forma activa, de constante movimiento, hecho que para una mujer no resultaban apropiadas. Este *role reverse*, será un *leit motif* constante en todas sus *society comedies*.

En este parlamento que dice Mrs Erlyne a Lord Windermere en el acto IV, observamos ese *role reverse* al que aludíamos, en donde la mujer se ve en la acción viviendo experiencias acorde con su individualismo:

[H]ow on earth could I pose as a mother with a grown-up daughter? Margaret is twenty-one, and I have never admitted that I am more than twenty-nine, or thirty at the most. Twenty-nine when there are pink shades, thirty when there are not. So you see what difficulties it would involve. No, as far as I am concerned, let your wife cherish the memory of this dead, stainless mother. Why should I interfere with her illusions? I find it hard enough to keep my own. I lost one illusion last night. I thought I had no heart. I find

I have, and a heart doesn't suit me, Windermere. Somehow it doesn't go with modern dress. It makes one look old. (Act IV 425)

Tal y como afirma Danson en su obra *Wilde's Intentions: The Artist in His Criticism*, "Mrs Erlyne's assertion that feeling and modern dress do not go together is the assertion of a regendered dandy" (82). Este hecho causó controversia e incluso horror, retomando las palabras de Danson. Como éste señala, el horror se sentía en el personaje al cual Mrs Erlyne dirige su discurso, Lord Windermere; el horror se siente también en la audiencia, que no daba crédito al parlamento que Wilde había escrito para ser dicho por una mujer, y nuevamente, la confusión, viene a manos del propio Wilde, que para dejar atónito al público, realiza dos intervenciones: una antes de empezar la obra, otra al finalizarla.

Así, vemos como la noche de este estreno, se muestra (no se oculta en el teatro, sino que se hace notar de forma premeditada, y además incluye en este juego al público, teniendo así una especie de *play inside the play*, pero no al modo Shakesperiano, sino en una nueva faceta que hace activo al público). Wilde pidió a todos los hombres del público, que llevasen en los ojales de las solapas de sus chaquetas, un clavel de color verde. Asimismo, hizo que el actor Ben Webster que interpretaba el papel de Cecil Graham (el dandy masculino), se pusiese otro, y así lo hizo él mismo. Tal y como señala Richard Ellmann en su biografía *Oscar Wilde*, la intención de Wilde fue crear "[t]he suggestion of a mysterious confraternity enigmatically binding one of the players with some of the members of the audience" (365), hace que el juego de la ocultación mediante el uso de un objeto (un clavel verde) sea aún más efectivo. Muchos críticos interpretaron de este hecho, un guiño por parte de Wilde como homosexual, mediante el uso del clavel como un código secreto, y que sólo tenía el personaje dandy en su obra, los hombres del público que aceptaron ponérselo sin llegar a comprender qué significaba, y él propio Wilde. Regenia Gagnier en su *Idylls of the Marketplace: Wilde and the Victorian Public*, ve en esta acción la puesta en escena del artificio del propio Wilde, y recoge en su libro una cita que el escritor esbozó esa misma noche, en referencia a su petición de llevar un clavel verde en el ojal:

[The public] likes to be annoyed. A young man on stage will wear a green carnation; people will stare at it and wonder. Then they will look round the house and see every here and there more and more little specks of mystic green. "This must be some secret symbol" they will say. "What on earth can it mean." (163)

La siguiente vez en la que Wilde apareció ante el público haciendo su actuación, fue al acabar la función, cuando se levantó el telón. Según recoge Ellmann, Wilde salió al escenario fumando un cigarro, con su clavel verde, y dijo:

“Ladies and gentlemen: I have enjoyed this evening immensely. The actors have given us a charming rendering of a delightful play, and your appreciation has been most intelligent. I congratulate you on the great success of your performance, which persuades me that you think almost as highly of the play as I do myself.” (346)

Para M. Patrick Gillespie en su libro *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*, Wilde estaba extendiendo la escena al público, que pasó a ser parte de la representación, y no un mero testigo de la misma. John Stokes, en *Wilde Interpretations*, también se muestra de acuerdo con esta idea en la que se ve al público como parte integrante activa de la escena, pero justifica este hecho, por la costumbre que ya existía en la época victoriana de tener una relación permeable entre el autor, la escena y el público:

When the author took to the stage and addressed the first-night audience for *Lady Windermere's Fan* with “I congratulate you on the *great* success of your performance,” he was simply offering an elegant variation on what had become a very familiar theme. “With many writers,” the *Court and Society Review* announced in 1886, “the audience is regarded as hardly second in importance to the play itself. (172)⁵⁹

Stokes además nos aporta una información muy valiosa, en relación a la inclusión del público como una costumbre en la escena victoriana, a través de su explicación de cómo Wilde podía permitirse moverse entre el escenario y el público: “Wilde could cross from audience to stage and back again with consummate assurance because in the Victorian theatre the gap between the two was already narrow, and he had himself closed it even further by making his own presence so theatrically conspicuous within the actual auditorium” (172). Pero además, Stokes afirma que “[t]his established mode of exchange between two spectacles did more than enable Wilde’s own ... wit,” y además, “it encouraged his audiences to see and hear him on stage, speaking through the characters of his plays” (172-3). De la primera información que nos aporta Stokes, nos resulta muy valioso el hecho de ver cómo Wilde, no esconde su propio personaje. Pero la confirmación de que Wilde *hablaba a través de los personajes de sus obras*, refuerza nuestro enfoque en el que, como veremos, Wilde se esconde en el teatro (pero no en el sentido de pasar desapercibido, pues ya hemos visto que apelaba al público a la mínima

⁵⁹ “*First Nights’ at the Play*” 7 October 1886: 931.

oportunidad), sino que se escondía, o más bien se diluía, en sus personajes, y en la trama de sus obras, cosa que no supo ocultar en *The Picture of Dorian Gray*. Esto nos llevará a ver una evolución lógica hacia el teatro por su parte, ya que le brindaba la oportunidad perfecta de mostrarse y ocultarse al mismo tiempo, a su antojo, siendo esta técnica, una novedad que marcaría el siglo XX.

Una frase recogida por Robert Ross de Wilde, en una revisión crítica que éste hizo del *Hamlet* de Irving, vemos cuán importante era el público, y cómo ironiza sobre la función (refiriéndonos al acto teatral) que el público representaba en esta obra:

It sometimes happens that at a *premiere* in London the least enjoyable part of the performance is the play. I have seen many audiences more interesting than the actors, and have often heard better dialogue in the *foyer* than I have on stage. At the Lyceum, however, this is rarely the case, and when the play is a play of Shakespeare's, and among its exponents are Mr. Irving and Miss Ellen Terry, we turn from the gods in the gallery and from the goddesses in the stalls, to enjoy the charm of the production, and to take delight in the art. The lions are before the foot-lights and not in front of them when we have a noble tragedy nobly enacted. (*Dramatic Review*, 16)

Volviendo al cigarro que Wilde fumaba en el estreno de *Lady Windermere's Fan* —cuando salió a felicitar al público por la magnífica e *intelligent* representación que el público había realizado— este hecho sacó de quicio a algunos críticos, entre ellos a Clement Scott, que no aprobaba esta conducta de Wilde el día del estreno de la obra, llegando a publicar (como se ve en la cita que recoge Danson), que su actitud expone una pose desafiante que contraviene las normas del decoro y el saber estar, afirmando de forma irónica:

I will show you and prove to you what an extent bad manners are not only recognized but endorsed in this wholly free and unrestrained age. I will do on the stage of a public theatre what I should not dare do at a mass meeting in the Park. I will uncover my head in the presence of refined women, but I refuse to put down my cigarette. The working-man may put out his pipe when he spouts, but my cigarette is too “precious” for destruction. I will show no humility, and I will stand unrebuked. I will take greater liberties with the public than any author who has ever preceded me in history. (82-3)

Danson interpreta de estas declaraciones de Scott, que Wilde, al salir con su cigarrillo, estaba contraviniendo de forma consciente las normas, mostrándose en una actitud *de ocio cuando en realidad para él, se trataba de su lugar de trabajo*. Además, añade que el cigarrillo, “said that the smoker takes ‘liberties’ with the rules” y que en el mundo de Scott, esto significaba que “where there’s smoke, there’s fire” (83), como clara alusión a la exposición que éste estaba haciendo frente al público, y que podía acabar ‘quemándole’. Cómo es lógico, esta pose, dio lugar a aumentar más la expectación de

cara a su próxima obra, y generó numerosas caricaturas provenientes de la revista *Punch*,⁶⁰ que enseguida se apresuró a mostrar a Wilde en actitud distraída y meditabunda, rodeado de los libros de los grandes clásicos, y fumando tranquilamente.

De esta forma comenzó la andadura de Wilde como dramaturgo de éxito y fama, llegando a su siguiente obra, *A Woman of No Importance*, que fue escrita entre agosto y septiembre de 1892 y que se representó en el *Haymarket Theatre* el 19 de abril de 1893 bajo la producción de otro de los actor-manager de más renombre de ese momento, Herbert Beerbohm Tree. En ella nuevamente aparecen sus personajes arquetípicos y la subversión como común denominador en ésta y en todas sus sucesivas *society comedies*.

Joseph Bristow, en su estudio titulado *Dowdies and Dandies: Oscar Wilde's Rephasioning of Society Comedies*, argumenta quiénes son los personajes que sufren ese *role reverse*:

Purity, one of the conventional signs of virtue, is cast under equal suspicion in *A Woman of No Importance* where the two figures who embody the "higher ethical standard" are challenged by a man who ostentatiously dons "modern dress". The Puritans, in this instance, are the self-satisfied philanthropist, Lord Kelvil MP, and a young woman hailing from the New England bourgeoisie, Hester Worsley. Their high-minded pronouncements on the social ills of modern life are contested by the dandiacal Lord Illingworth. (59)

El personaje de Hester es mediante el que se representa la reconversión a una postura que nunca antes se había planteado, obligada a abrir su estrechez de miras y a dejar atrás las rígidas palabras que encorsetan sus pensamientos en, también rígidas, normas. El papel de la *woman with a past*, mediante la cual se plantea todo el contrapunto, viene de Mrs Arbuthnot, y el dandy, que sólo ornamenta con su pose etérea y su discurso decorativo, es Lord Illingworth. Bristow señala sobre el personaje de Hester, que ésta "fails to realize that her fiancé, Mrs Arbuthnot's son, is illegitimate. So when Hester later calls on Mrs Arbuthnot to agree with the view that a 'woman who has sinned should be punished,' Wilde's dramatic irony is painfully obvious" (60). Asimismo, en cuanto a las apariencias, o a los mensajes que se mandan a la audiencia mediante el uso del *role reverse*, Bristow asegura que la polemización de las normas morales vendrá siempre de manos del personaje dandy: "[i]n Wilde's dramas, it remains mainly in the hands of the dandy to problematize the question of how appearances may reveal or conceal moral truths. ... For in Illingworth ... is not always easy to make hard and fast distinctions between levels of

⁶⁰ Véase [Imagen: nº 1] del archivo de *Punch* al final de este capítulo.

depth and superciality” (61). Peter Raby aporta más datos para la interpretación de esta obra en su estudio *Wilde’s Comedies of Society*, y señala que Wilde “injected a political and social agenda into the text and texture; ... the subject of class, and related matters of wealth and morality, forms a recurrent topic of conversation, a parallel to the analysis of relationships between men and women” (154). Y ve cómo la *political agenda*, más tarde pasará a ser la escena, no el contexto, en la siguiente obra *An Ideal Husband*, viendo en la misma una evolución y un perfeccionamiento por parte de Wilde a través del uso epigramático y de la selección de sus personajes y situaciones.

An Ideal Husband fue escrita en octubre de 1893 y se estrenó en el *Haymarket Theatre* el 3 de enero de 1895. En esta obra, como señalaba Raby, Wilde sigue avanzando en el progreso de sus recursos escénicos y en su puesta en escena. Vemos también los personajes estereotipados que había utilizado en las dos anteriores, y continúa explorando las posibilidades de mostrar y replantearse las normas ‘morales’. Bristow ve en esta obra, una insistencia por parte de Wilde en marcar aún más ese maniqueísmo entre lo bueno y lo malo, que no logró perfeccionar en la primera obra, y que sin embargo, en ésta, se ve un gran avance al respecto y afirma que “in this play, Wilde’s interest in unsettling the distinctions between “good” and “bad” types is focused on one theatrical device that is used to much elaborate ends than in *Lady Windermere’s Fan*” (63). De esta afirmación, no sólo concluimos del mismo modo que lo hace Bristow, que en esta obra Wilde perfecciona más sus antitéticos términos ‘bueno’ y ‘malo’, sino que además, vemos que lo hace mediante el uso de un mecanismo teatral, que, no es otro que el uso de los objetos, y en concreto, de un objeto, que es el que oculta en sí, tanto el desenlace como la crítica : “the intercepted letter literally serves to rewrite Society’s rigid manual of conduct where no one – not even a traitor to the government –is unduly punished” (Bristow 63). Este uso del objeto como técnica teatral perfeccionada, respalda nuestro estudio sobre los objetos y su estrecha conexión con la función del Wilde artesano, pues su labor, consiste en la selección de los mismos mediante la técnica de la arqueología literaria defendida en *Stage Costume*, que los contextualiza en el escenario adecuado. Otro objeto que Wilde utiliza en esta obra y que es también protagonista clave, en el mismo plano que los personajes, y que además tiene el poder de cambiar las escenas y los diálogos de las mismas, es el broche de serpiente. Bristow, dice de él que “[l]ike the intercepted letter [the snake-brooch with a ruby] it has the potential to be refashioned in a style that has not been previously

anticipated. For the brooch that Mrs Cheveley has lost in Act I is clasped upon her arm by Lord Goring as a bracelet” (65).

Es muy importante que nos detengamos a analizar este uso de los objetos en *An Ideal Husband*, porque sin duda, suponen la evidencia de cómo culminará el proceso en su siguiente obra, que es en la que centraremos el detalle de nuestro análisis, *The Importance of Being Earnest*, y que además, se estrenó el mismo año junto con ésta, 1895.

El objeto es el que transforma la acción según va cambiando de personaje. Según sea el perfil de dicho personaje, significará una cosa u otra bien distinta. Para algunos, la carta es motivo de tragedia y de vergüenza social, mientras que para otros, es una declaración romántica. Un mismo objeto puede ser positivo y negativo al mismo tiempo. Este efecto que se consigue con el uso de estos objetos, hace que los mismos se vean al nivel de los personajes, que, poco dirían, sino fuese precisamente por lo que representan y ocultan dichos objetos. La labor de Wilde como artesano, está avanzando en su alcance de una maestría en la que el objeto situado en el contexto adecuado, concede a la obra el carácter de verdaderamente artístico, y no de simple copia de la realidad. Bristow observa que además el uso de la ironía y de los giros inesperados en la trama, completan la obra de tal modo que el espectador asiste finalmente a una comedia, y no a una tragedia (social): “Potencial tragedy is usurped by comedy” (65). Y en esa usurpación, es donde Wilde precisamente, centra su golpe de efecto, y deja al espectador ante una situación en la que todas las cuestiones morales, pueden verse reducidas al punto de generar incluso una carcajada. Es ahí donde Wilde, consigue su objetivo, y desmontar los valores morales, jugando con ellos, pues al fin y al cabo son totalmente cuestionables. Además, con su uso de los objetos y de la trama que estos evocan, completa la jugada demostrando cómo en el arte, lo único que ha de importar es la creación de unas condiciones artísticas adecuadas, no de un juicio de su contenido, o de su creador.

En su *Sexual Politics in Wilde's Comedies*, Alan Sinfield coincide con Peter Raby en ver en esta obra una dimensión más política a través de sus personajes. Para Sinfield, es curioso ver cómo de entre esos personajes que, como hemos visto, muestran un *role reverse*, es en el de la mujer dandy, en el que se ve un poder de control mayor, en numerosas esferas de la sociedad, y que la descontextualizan del ámbito doméstico, que es el lugar relegado principalmente a la mujer de clase media-alta de entonces. Además, es interesante apreciar cómo en la obra, también se ve una evolución de este personaje, pero a través del uso de otra de sus técnicas, la inversión de roles. Por un lado, de entre

los personajes entre los que hemos visto esos cambios de rol, el de *a woman with a past*, cambia al de la mujer *adventureess*, con matices distintos, cuyas implicaciones se dejan sentir en escenas en las que no se esperaría un comportamiento semejante para una mujer. Por otra parte, con respecto del poder que ejerce la mujer en cuestiones que tienen un carácter más político, Wilde le reserva a la mujer el papel que podría ocupar el hombre, y que, en palabras de Sinfield ejerce un “power far beyond the purity and innocence that was allowed in middle-class ideology” (47). En este personaje, está impreso el ADN del carácter de Lady Bracknell, que, en adaptaciones modernas recientes, se ha llegado a interpretar incluso por un actor.

El contraste que Wilde busca esta vez entre la figura del dandy, (el hombre afeminado), y la mujer *femenina*, (no sólo por sus acciones, sino por sus diálogos), provoca un choque de expectativas, que genera un nuevo escenario para ambos, en donde “[t]he feminine woman, as Wilde represents her, together with the effeminate man, effects a disturbance of categories that reaches beyond the oppressive terms in which both are framed” (Sinfield 48). Sinfield, ve a estos *dandified characters*, como artificios sobre los que Wilde se apoya, para esconder sus críticas subversivas, (y esconderse a sí mismo), aunque concluye, que quizás el propio Wilde no quedase tan oculto, cuando finalmente fue juzgado y condenado:

Wilde's dandified characters may be artificial constructs - subversive puns upon conventional gender categories; but he makes them persuasive. Frivolity, it appears, overcomes earnestness. That Wilde was astute in his sense of what would engage an audience's interest is shown by his success in the theatre. That orthodoxies are not easily overthrown is shown by the fact that he was tried, convicted, and sentenced. (49)

Otra evidencia de que Wilde quizás se dejó ver demasiado a través de sus personajes dandies, hasta ese momento, y que enseguida se identificaba su persona en ellos, se ve en dos hechos muy concretos. Uno de ellos, es que a través de la definición de dandy que Wilde hizo en su artículo ‘Maxims for the Instruction of the Overeducated,’ se puede ver la caracterización de él mismo y de estos personajes dandy: “Dandyism is the assertion of the absolute modernity of Beauty” (*Complete Works of Oscar Wilde*, 1242), y por aserción, además se entiende el hecho de trascender en un individualismo que no sigue las normas, y que cuestiona las convenciones éticas.

El segundo hecho muy concreto, que hace que Wilde se vea ligado al dandy –tal y como él mismo quiso–, se ve en el hecho de que cada vez que en la actualidad, se ha intentado interpretar alguna de sus obras, se ha recurrido para los personajes *dandified*, a

la autobiografía del propio autor, mezclando en el escenario la ficción de ambos mundos: la que creó Wilde como un artificio literario, y la que le mostraba a él mismo como la máxima realización artística a través de su propia persona. Asimismo, creemos que este hecho supone un abuso que hay que evitar, para no alterar la estética y la belleza que tanto promulgaba el escritor. Cuando se realizan interpretaciones adaptando el texto a través de la parte autobiográfica de Wilde que alude a la homosexualidad por encima de todo, se está olvidando todo lo que atañe a la belleza. Así, vemos cómo esta imaginaria homosexual, se ha filtrado en las últimas interpretaciones. Un ejemplo de este hecho, se puede ver en la revisión que llevó a cabo en 1993 Jane Edwards, sobre el montaje de *The Importance of Being Earnest*, a manos del productor Nicholas Hytner en su estreno en el teatro *Aldwych*, donde afirma que:

It was, after all, the play in which Wilde completely hid his feelings, concentrating instead, through the role playing of Jack and Algernon, on the deceptions that his sexuality forced him to play. (*Time Out*, 17.3.93)

Stokes, explica esta tendencia de una forma más detallada y afirma que: “directors should build Wilde into their shows than that anyone other than Wilde should ever appear in them at all. The explanation for this singular achievement must surely be that, in time, the “Willean” has come to stand for so much more than just one man” (*Wilde Interpretations*, 173). Y además añade que “[t]here may be an implicit acknowledgment of the all-embracing nature of Willean sexuality here- the strongly homosexual tone brought to ostensibly heterosexual relationships, for instance -but there is paradox at work as well” (Ibíd). Es decir, según Stokes, con el que nos sentimos afines en este sentido, Wilde y su (homo)sexualidad parece que hoy día es lo que muchos directores quieren mostrar y traer, mediante los montajes de sus obras que se realizan en la actualidad, olvidando que Wilde, se mostraba como un personaje subversivo y provocador en su momento, pero que si hubiese hecho gala de esta homosexualidad en la forma es que algunos estudiosos y directores se empeñan en ver a través de sus textos, probablemente habría sido juzgado, condenado y encarcelado mucho antes:

Until the final confrontation with authority in 1895 Wilde had managed to be provocative, and to survive, by making paradox his weapon and his shield. The recent *TLS* reviewer (19.3.93) who complained that Nick Hytner’s production of *The Importance* failed to follow through the gay signposting of its first act was surely being rather obtuse. That a play should set down a premise in its first act, but come to an apparently different conclusion in its third, is entirely in line with Wilde’s dramaturgy. (173)

The Importance of Being Earnest fue su última obra de teatro. Esta obra se estrenó en el *St James's Theatre* el 14 de febrero de 1895, y coincidió en escena con *An Ideal Husband*, que se estaba representando en el *Haymarket Theatre*. Esta obra supone la culminación de Wilde como escritor reconocido en su época, como personaje público controvertido, pero también desde el punto de vista literario, que es en el que nos centraremos en nuestro análisis. Tal y como hemos ido viendo en el análisis de las anteriores obras, vemos como en esta, se ve el perfeccionamiento de su particular técnica de creación dramática. Aparte de tratarse de una obra en la que los epigramas, y los diálogos son brillantes, nos interesa lo que atañe al uso de los objetos que hará Wilde en esta obra, ya que a través de su artificio, se concibe la ocultación de la crítica, y detrás de los mismos, está la faceta de Wilde como artesano. Nuestra afirmación sobre el artesano, se basa en que, (tal y como hemos venido defendiendo a lo largo de todos los capítulos de esta tesis), esta faceta es la que permite contextualizar el arte en aquellos escenarios apropiados para que se genere un producto artístico de calidad, y tal y como él mismo defendió en *Art and the Handicraftsman*, esa contextualización y ese uso de la materia prima, solo puede recaer en el artesano.

Además, se completa con la misión que una vez dado este primer paso, tiene el artista, que es la de jugar con la imaginación, crear la ilusión mediante una creación artística que evidencie cómo ha de ser el verdadero arte y cómo es un error el mezclar en este proceso la imitación de la realidad o aquello que es feo o útil. Asimismo, es esta obra vemos la perfección del artesano, porque en ella se está evidenciando cómo la reproducción de la industrialización, no puede ser artística, y sin embargo, si lo puede ser aquello que realice al individuo. Frente a la versatilidad, la viveza y el pragmatismo que destila la ironía en tanto como figura del lenguaje; el objeto, permanece incólume, inerte, pero ‘cobra’ vida precisamente por su ‘participación’ activa en la obra. Así, hay veces que los objetos, parecen ‘contar’ u ocultar más que lo que los propios personajes dicen o hacen. La función que además recae en el artesano, es la de erigir una poética a través del uso de los objetos, en los cuales recae la construcción de las identidades de aquellos que los poseen o detentan de forma fugaz; entendemos entonces cómo los objetos en la escena, se han de ver como agentes evocadores de críticas al entramado social, pues es en ellos en donde se esconde el juego de las apariencias. No obstante, algunos vieron en esta última obra los recursos que Wilde había perfeccionado hasta el límite de que parecían mecanizados, como en una cadena de montaje en donde no se podía traslucir la humanidad en los

personajes. Nos referimos a cómo vio esta última pieza G. B. Shaw.⁶¹ Éste escribió una crítica en el *Saturday Review* el 23 de febrero de 1895, diciendo que, aunque la obra era “extremely funny” pero que por el contrario, la encontraba “essentially hateful” (*Our Theatres in the Nineties* II. Reprinted in 1932: Ixxxix, 249-50). Shaw escribió que Wilde se sentía “disgusted with me because I, who had praised his first plays handsomely, had turned traitor over *The Importance of Being Earnest*. Clever as it was, it was his first really heartless play” (Ibíd). Por tanto a pesar de ser una perfecta, no transmitía humanidad, según Shaw, aunque lo que realmente éste parecía echar en falta, y no estaba dispuesto a aceptar, era una comedia de costumbres, que aunque divertida, estaba al margen de los problemas sociales y políticos. Es decir, le recrimina la el no mostrar una implicación social más activa, y precisamente, esto es lo que hace la obra de Wilde ser más perfecta que las anteriores, porque, según sus propios preceptos, una obra artística no debe imitar o representar o cambiar la realidad, una obra de arte es sólo eso, arte.

El propio Wilde, en *De Profundis: Epistola in Carcere et Vinculis*,⁶² escribió sobre su etapa como escritor y como dramaturgo, y explicó cómo había teñido toda su obra con todos sus preceptos artísticos, en los que siempre el arte, se convertía en una forma suprema de realidad, y la realidad en un *modo de ficción*. Además, de sus palabras, se ve cómo es consciente tanto de sus logros como de su forma de llevarlos a cabo, y se ve a sí mismo, como a alguien que durante su etapa literaria, ha gozado de un bienestar y una reputación en el mundo de las letras, hasta ese instante:

The gods had given me almost everything. I had genius, a distinguished name, high social position, brilliancy, intellectual daring; I made art a philosophy and philosophy an art: I altered the minds of men and the colours of the things; there was nothing I said or did that did not make people wonder. I took the drama, the most objective form known to art, and made it as personal a mode of expression as the lyric or the sonnet; at the same time I widened its range and enriched its characterisation. Drama, novel, poem in prose, poems in rhyme, subtle or fantastic dialogue, whatever I touched, I made beautiful in a new mode of beauty: to truth itself I gave what is false no less than what is true as its rightful province, and showed that the false and the true are merely forms of intellectual existence. I treated art as the supreme reality and life as a mere mode of fiction. (95)

⁶¹ En su crítica, Shaw firmó como ‘G.B.S.’ en el periódico *Saturday Review* (23 February 1895), lxxix, 249–50; que fue recogida en el libro *Our Theatres in the Nineties*, II, (1932), 41–4. También aparece recogida dicha crítica en la biografía de 1916 titulada *Oscar Wilde* que realizó Frank Harris, en la que se puede encontrar además un compendio de cartas y críticas vertidas en varios periódicos, en relación a Wilde y sobre el propio escritor –Shaw.

⁶² Escrito por Oscar Wilde, recopilado por Russell Jackson e Ian Small. *The Complete Works of Oscar Wilde: De profundis, “Epistola: in carcere et vinculis.”*

Es muy interesante ver cómo el propio escritor asevera del drama, que para el arte, este género es la forma más objetiva, porque en el escenario, el autor desaparece, quedando sólo su producto artístico en escena. Pero además, se aprecia su incansable interés –en cualquiera de los géneros que cultivó– por la belleza, como premisa que está por encima de todo, o mejor dicho, entendido como el fin artístico en sí, haciendo una práctica artística “beautiful in a new mode of beauty” (Ibíd). En este párrafo, se ve la dicotomía entre “true” y “false”, y se entienden como “forms of intellectual existence” (Ibíd), es decir, no como entes que se puedan juzgar en el plano de la realidad, sino como ideas que pertenecen al plano intelectual, –en una comparación platónica, se entiende que pertenecen al mundo de las ideas, a un plano que está por encima de la manipulación del hombre en su intento por categorizar, ordenar o enjuiciar dichos conceptos–, “to truth itself I gave what is false no less than what is true as its rightful province” (Ibíd), en otras palabras, la convivencia de una verdad y su contrario, en una misma premisa, como una especie de fórmula que se presenta como la única capaz de crear unas condiciones artísticas apropiadas. En estas palabras, Wilde el artista, está apelando a todas esas funciones que atañen a su perfil de artesano, pues desde el principio de su carrera como escritor –de una forma quizás menos lineal, pero siempre con la idea de avanzar hacia un mismo objetivo–, su meta ha sido la esfera artística vinculada sólo a sí misma y a la belleza, huyendo de la representación de la realidad en el arte, y reconociendo en esta última obra, *De Profundis*, que su única intención no es más que hacer arte, vivir bajo los influjos de la poética, que nunca tendrá como objetivo moverse en una suerte de acciones o reivindicaciones que cambien el mundo o la sociedad, sino que desde su atalaya artística, sólo vivirá el arte “as the supreme reality and life as a mode of fiction” (Ibíd). Esta frase de su último escrito, unifica en una ideología artística homogénea su famosa frase a su amigo André Gide, en respuesta a su pregunta de porqué no ha puesto lo mejor de sí mismo, o su alma en sus obras, a lo que Wilde replica (cómo ya recogimos en el capítulo segundo), la consabida frase que señala: “Would you like to know the great drama of my life? It is that I have put my genius into my life– I have put only my talent into my works” (Ibíd).

En *De Profundis*, Wilde se ve reflejado en la esencia poética que Shakespeare retrata en *Hamlet*, del que dice que “[h]e is a dreamer, and he is called upon to act. He has the nature of the poet, and he is asked to grapple with the common complexity of cause and

effect, with life in its practical realisation, of which he knows nothing, not with life in its ideal essence, of which he knows so much” (144-5).

Wilde comprendía que en la sociedad el hecho de vivir acorde a los preceptos artísticos, suponía “an inversion of the energies appropriate to the public and private sectors” (*The Feeling Intellect*, 285). Esta dimensión que diluye la esfera pública y la privada del propio autor, siempre se ha visto como un todo indisoluble que revierte en sus obras, y que busca a Wilde en cada escena y personaje de sus escritos. Es, tal y como señalábamos anteriormente, una forma de someter y revertir la voluntad estética primaria que el escritor propugnaba para cada obra, inmiscuyendo al propio Wilde y a sus múltiples identidades –el dandy, su homosexualidad, sus máscaras – en sus textos, como una especie de personaje más, cuya mano mece la cuna de cada trama o de cada personaje. Stokes lo resume mejor que nosotros:

In the 1890’s Wilde was a public figure, in the 1990’s he is the public itself: we want him to be a liberated gay man and a witty feminist, a worried parent and a guilty husband. Being Irish he necessarily becomes multicultural. (*Wilde Interpretations*, 174)

The Importance of Being Earnest, marcó el inicio del fin. El inicio, porque Wilde llega con esta obra a la cúspide, el fin, porque mientras se representaba esta obra, Wilde recibió el 28 de enero de 1895, una tarjeta del Marqués de Queensberry, padre de Lord Alfred Douglas. Todos sabemos lo que significaba esa carta. Todos sabemos qué repercusiones trajo en el plano público y privado para Wilde. Su declive y su encarcelamiento, empiezan con un objeto, una nota, que es capaz de albergar en él un destino irreversible para Wilde en lo que le quedaba de vida.

4.3. Recepción crítica de las *Society Comedies* contemporánea a Wilde

En este apartado, examinaremos la recepción crítica de Wilde por parte de sus contemporáneos, especialmente por parte de William Archer (al que ya hemos hecho referencia anteriormente), a Clement Scott, a A. B. Walkley y nuevamente a George Bernard Shaw, basándonos para ello en una serie de textos que versan sobre la historia teatral para contextualizar cada obra en su contexto histórico. Asimismo, para esta parte de nuestro análisis, nos centraremos en el uso que Wilde hace del recurso dramático de la *confessional scene* como un punto importante en común en todas sus obras de sociedad.

Y argumentaremos que de este recurso mana la fuente fundamental de ironía en estas obras. Para ello nos basaremos principalmente en el texto de Michael Foucault, *The Will to Knowledge: A History of Sexuality, Volume I*, donde se argumenta que el hecho de utilizar la confesión o la revelación de un secreto en las comedias de sociedad, establece al mismo tiempo las relaciones de poder en relación a la sexualidad en particular, y por ende, en la sociedad en general.

Además, veremos como mediante el estudio de la recepción crítica por parte de la sociedad de las *society comedies* de Wilde, facilitan la comprensión del enfoque de Wilde como un escritor que se halla en la frontera divergente de lo contemporáneo en su época, y de lo moderno en la actualidad. Así, ambos puntos de vista explican porqué las obras dramáticas de Wilde, no siempre eran percibidas por sus contemporáneos como parte de ese movimiento que evidenciaba la necesidad de una reforma dramática, y que además concentra los puntos de vista que los críticos modernos suelen ver en estas obras, como importantes precursoras de la literatura modernista. Asimismo, mediante la aportación de ambos puntos de vista, no corremos el peligro de desnudar a Wilde y dejar sólo la visión de la crítica moderna que en mayor o menor medida deconstruye los textos de Wilde, argumentando que “Wilde’s works are a construction of his homosexuality” (7), tal y como afirma Christopher Craft en su *Alias Bunbury: Desire and Termination in The Importance of Being Earnest* de 1990. Estas interpretaciones a menudo presentan perspectivas valiosas, pero restan importancia al contexto histórico a la recepción de sus obras por sus contemporáneos. Vemos como este hecho, era un tema común en los estudios que se llevaron a cabo sobre Wilde en la década de 1990, –y que aún hoy en día parecen persistir de forma muy convincente–, donde además se argumenta que existe un subtexto subversivo en las *society comedies* de Wilde. Tal y como podemos ver en estudios llevados a cabo por Sos Eltis en su *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*, donde sostiene que Wilde era “an anarchist, socialist and a feminist or Craft’s deconstruction of a homoerotic subtext in *Earnest*” (9). O en otros estudios o tesis de esa época, donde se señala el uso de la ironía y de las distintas facetas y funciones de ésta en el texto, o en la creación de la identidad Wildeana como escritor subversivo, como la llevada a cabo en 1989 –y a la cual ya hemos aludido anteriormente– por Luis J. Martínez Victorio. En contraste con la valoración hecha por Eltis sobre Wilde, nos mostramos escépticos de dar cualquier tipo de etiqueta en relación a este tema, ya que estas etiquetas están inherentemente cargadas de una ideología específica, y si había algo

en lo que Wilde fue totalmente consistente, fue en cuanto a la rapidez de conmutar mediante el uso de las máscaras (metafóricas), la dificultad que plantea etiquetar a alguien, y extraer por tanto ideas (etiquetas) consistentes. Pues tal y como vemos en el ideario Wildeano, para cada significado específico, se encuentra en la misma premisa su contrario siendo ambos verdaderos:

For in art there is no such thing as a universal truth. A Truth in art is that whose contradictory is also true. And just as it is only in art-criticism, and through it, that we can apprehend the Platonic theory of ideas, so it is only in art-criticism, and through it, that we can realise Hegel's system of contraries. The truths of metaphysics are the truths of masks. (*The Truth of Masks*, 263)

Con respecto a este hecho, vemos cómo Pierre Bourdieu en su *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology* de 1990, sostiene que actualmente, uno de los peligros que corre el crítico de literatura, es asumir el riesgo de entender la misma (la literatura) como una representación de la realidad, a menos que las críticas que se hagan sean claras al respecto, y la ejecuten mediante la observación del texto como un objeto en sí y no como un medio para encontrar “an intellectual solution to intellectual problems (98-100). Este tipo de interpretaciones son las que precisamente promueven de forma específica lecturas de tipo político de los textos de Wilde, o incluso a veces parecen ser las pruebas irrefutables de las que algunos críticos se han valido para justificar su mitificación.

Volviendo al objetivo que pretendemos conseguir en este apartado, en relación a la recepción crítica que tuvieron las obras de Wilde en su época, tenemos que señalar la labor que realiza al respecto J. S. Wisenthal. Wisenthal es uno de los estudiosos que recogen principalmente la conexión crítica, de admiración por una parte y de tensión por otra que existía entre los dos dramaturgos irlandeses más importantes en ese momento: George Bernard Shaw y Oscar Wilde. Su aportación con su estudio titulado *Wilde, Shaw and the Play of Conversation* nos resulta valiosa por ser muy útil a la hora de entender qué tenían o no en común ambos escritores. Además, su estudio aporta datos muy importantes sobre la evolución de Wilde como dramaturgo afianzado mediante sus *society comedies*, y en paralelo, la crítica que va *decrecendo* por parte de Shaw con respecto a las mismas. Así, Wisenthal afirma haciendo una comparación entre el valor artístico de ambos dramaturgos irlandeses que existe:

[A] real difference between the two writers ... that should not be over-emphasized. On the one hand, Wilde is not without a desire to change the world. ...On the other side, it is interesting to see how Shaw, especially in certain works, moves close to central Wildean attitudes and forms. These are works in which the dialogue form is an expression of

values, works which provide the experience of vital thought, of the critical spirit, of the importance of discussing everything, of the free play of conversation. (217)

Y termina su alegato afirmando que precisamente “it was Shaw who fulfilled the promise in Wilde’s work, of a dramatic form that embodies the value of play and of mind” (217). No obstante, lo que nos interesa aún más que el hecho de constatar cierta relación literaria entre ambos dramaturgos, es la recopilación que Wisenthal hace de críticas hechas por Shaw a las *society comedies* de Wilde.

Lady Windermere’s Fan and *A Woman of No Importance* preceded Shaw’s career as drama critic for the *Saturday Review*, but *An Ideal Husband* opened at the *Haymarket* just at the time he took up that role, at the beginning of 1895. ... I think, that Shaw’s review singles out precisely the element of play in the piece. ... After his comments on *An Ideal Husband*, one might have expected Shaw to respond in a similar way to Wilde’s next play in 1895, *The Importance of Being Earnest*. But, as is well known, Shaw said he did not greatly care for that play; he saw it as Gilbertian in the Savoy Opera rather than the *Critic as Artist* sense, and placed it as an old-fashioned farcical comedy with humour which is “adulterated by stock mechanical fun to an extent that absolutely scandalizes one in a play with such an author’s name to it [(*Our Theatres*, I: 42)]”. He was convinced that it must have been an early work of Wilde’s, preceding *Lady Windermere’s Fan*. And yet there is much in *The Importance of Being Earnest* that points the way towards some of Shaw’s most characteristic work as a dramatist. (210-1)

Como se puede apreciar en este párrafo, Wisenthal pone de manifiesto que las críticas de Shaw a Wilde sufrieron un giro dramático en su última obra. Si bien algunas de esas críticas las iremos recogiendo a continuación dentro de los subapartados destinados a cada obra, nos ha parecido interesante recoger aquí previamente esa evolución de ambos, como la que propone Wisenthal.

La relación de Wilde con sus críticos era muy compleja, ya que, a diferencia de otros dramaturgos que debutaron en aquél entonces, él ya era conocido como una figura pública mucho antes del estreno de *Lady Windermere’s Fan* en febrero de 1892, y ya tenía por tanto, construida una identidad que, incluso a sus contemporáneos, les costaría desligar de su propia obra, (Cf.: el hecho de juzgar a Wilde por “acts of gross indecency” (Montgomery 25), aportando como prueba su *The Picture of Dorian Gray* de 1890, es una pequeña muestra sobre la que nos apoyamos para evidenciar este hecho). Desde 1881 hasta 1891, Wilde entró en la conciencia de la opinión pública como un autor prolífico que escribió diferentes géneros: poesía, cuentos, drama, prosa y trabajos críticos de antes de 1891 recogiendo sus conferencias por Estados Unidos y Canadá, o Inglaterra, o su labor como crítico y ensayista en varios medios literarios. Por eso la recepción de Wilde en su época, entraña una dificultad, ya que sus obras se ven influenciadas por el papel de

Wilde como promotor del esteticismo a través de esas conferencias a las que aludíamos. Asimismo, otro dato a tener en cuenta sobre Wilde a la hora de hablar de su recepción entonces, es el hecho de su propia imagen pública, creada a base de apariencias y *máscaras*, tal y como se recoge en 1881 a través de varias caricaturas cómicas del escritor realizadas en la revista *Punch*. En el momento de la producción de *Lady Windermere's Fan* la recepción crítica estaba más preocupada por cuestiones como el realismo y la sinceridad (justo los dos pilares que Wilde detonó en varios de sus ensayos, tal y como hemos visto, aportando la necesidad de la *illusion* y del *lying*, para la creación artística). Así, la mayor parte de las críticas se centraron en el tema del plagio por parte de Wilde, sobre si se trataba de una trama social convencional que se inspiraba en las obras melodramáticas francesas. Como William Archer señaló en su libro *The Old Drama and the New* “[i]t was held to be the first qualification of a critic to know so much of the French drama as to be able to detect the unacknowledged borrowings of the British author” (32). A. B. Walkley, que fue un influyente crítico para *The Speaker*, *Star* y *The Times*, fue el crítico que escribió las críticas más favorables sobre Wilde, donde compara el uso de las acciones y personajes en la obra de Wilde, con el melodrama francés. Observa que, si bien la trama de Wilde, obviamente evoca las tradiciones melodramáticas, también señala que Wilde no es el primero en la escena inglesa en poner en práctica esta tradición de préstamos y de reelaboración de textos; hecho sobre el que por otra parte, nos hemos apoyado para argumentar el uso de estos recursos como materia prima que se transformará en una nueva obra artística original, mediante la adecuación de contextos que propicia su enfoque como artesano. Irónicamente, los críticos contemporáneos no parecían darse cuenta de que, mientras que Wilde había tomado prestado tradiciones melodramáticas, las había adaptado de tal manera que la moralidad que reflejan en esas tradiciones melodramáticas se ponían en cuestión. Los críticos contemporáneos a Wilde ignoraron estos aspectos subversivos de las comedias de sociedad. Pero en Wilde, la comedia esboza algo muy serio, porque la sociedad que en ella se representa, no es sólo ese mundo doméstico o trivial de lo femenino, reservando para el mundo masculino los negocios y la política, sino que en ellas, se ve que esos estándares son totalmente permeables y que además presuponen una moralidad que se verá constantemente cuestionada y testeada mediante el uso de la técnica del *role reverse-gender* que ya hemos comentado y que Lawrence Danson ha desarrollado ampliamente en sus estudios.

Las obras de Wilde son inusuales porque muestran una red de actitudes tradicionales detrás de una sociedad en transición hacia el modernismo y a la crisis de identidad. Aunque tampoco este hecho da peso suficiente como para esgrimir que Wilde es un escritor feminista, o todo lo contrario, que es misógino (tal y como afirman algunos estudios actuales sosteniendo pruebas más bien fútiles). El cambio en la suerte de los destinos de los personajes de las obras de Wilde no se produce porque son los preceptos que dictan las acciones idealistas de la convención melodramática, sino por propia elección de los personajes que encuentran otras soluciones prácticas a sus problemas y que, normalmente, pasan por vivir una doble vida, o por jugar a estar en sociedad llevando máscaras y disfraces que preserven nuestro individualismo. Wilde, tal y como corroboran los numerosos estudios existentes, además explora la crisis de identidad sexual y de género en sus obras, con una sutileza y una ambigüedad que rara vez se ve en otros dramaturgos de la misma época, causando cuanto menos sorpresa o desagrado en otras ocasiones pues, la definición de la identidad sexual además de ser algo que se daba por hecho en los términos que la sociedad entendía, parecía ser un tema que además de ser tabú, no era comprendido en los mismos términos que lo hacemos hoy día. Por lo tanto, la audiencia de Wilde no parecía reaccionar a sus personajes de *hombres afeminados o a sus mujeres dandy* –tal y como recogía Joseph Bristow en su artículo ‘Dowdies and Dandies: Oscar Wilde’s Refashioning of Society Comedy’ de 1994. Tampoco vieron los críticos contemporáneos este potencial sobre la multiplicidad de identidades y sus intercambios de rol *a priori*, pero después de su juicio, si que se revisaron y establecieron las categorías de heterosexual y homosexual con contundencia, de tal forma que cuando se volvieron a representar de nuevo sus obras hacia 1904 y hasta 1912 sobre todo, muchos directores sintieron la necesidad de representarlas cambiando el sexo de los actores. Así por ejemplo, hemos podido comprobar como era un actor el elegido para representar a Lady Bracknell, o incluso dando instrucciones a los personajes masculinos para que interpretasen con su lenguaje corporal, el lado femenino, y viceversa, tal y como recoge Stokes en *Wilde Interpretations*: “Is the point that Lady Bracknell’s maleness lies in her autocratic behaviour rather than in any fluke of biology? Jack does after all rebuke her for “her masculine mind” (171).

Tras ser condenado, la visión de homosexual se instaló como única identidad en Wilde, de hecho, la mala reputación asociada a su nombre, alcanzó “to the extent that simply

calling someone an “Oscar Wilde type” was sufficient to invoke the damaging link” (Lucchesi 163).

Volviendo a la recepción crítica por parte de Archer, vemos como según su opinión, éstas reflejan en particular, el supuesto de que Wilde estaba intentando escribir obras realistas como las de Ibsen, Jones o Pinero, pero este hecho demuestra la ceguera de la crítica para reconocer que las pinceladas de realidad que se representan en la escena, son sólo eso pinceladas, y cumplen otro cometido que el de simplemente copiar (arte como mimesis de la vida), sino que su función responde a un nivel de perfeccionamiento superior: *la vida imita al arte*. La crítica de entonces no supo distinguir lo que el propio Wilde en varios de sus ensayos afirmaba con contundencia –de forma más concreta se ve en *Shakespeare and Stage Costume* y en su revisión del mismo en *The Truth of Masks*–, representar la realidad, o la naturaleza, no es hacer arte, sin embargo dar realismo a la escena es jugar con la ilusión y por lo tanto, es arte. Además, la naturaleza se ve asociada con las cosas que son tangibles, y el realismo con los lugares comunes. Wilde lo expresa de la siguiente forma en *The Truth of Masks*: “[N]ature is associated with the things-that-palpably-are (like real trees in real forests), but this unmediated nature is the setting of romance and beauty; while “realism” is associated only with the common-place” (2). A Archer, le preocupaba la caracterización de los personajes que los encuentra faltos de realidad y poco creíbles, y se muestra cada vez más molesto con las frases epigramáticas tan propias de Wilde en sus obras. Pero precisamente ahí está el objeto del arte entendido por Wilde como artista, y ahí se encuentra además el secreto de la ocultación, y la inquietud de no saber qué es lo que se está defendiendo o criticando con todo ello. Es como el clavel verde que Wilde dijo a todos que los hombres se pusieran en el ojal el día del estreno de *Lady Windermere*. Todos buscaban una explicación, todos preguntaron qué significaba, Wilde sabía que era un simple juego de hacer sucumbir a su audiencia en un juego de apariencias que realmente no significaba nada, porque sólo era eso, un juego, y el teatro es el mejor de los escenarios para representarlos.

Otros críticos también asumieron que el traer a la escena la realidad, era la única manera de presentar una obra de teatro, y evidenciaron que el problema que encontraban en las obras de Wilde, era la mezcla del melodrama sentimental francés y de la comedia costumbrista, donde al final los malos se convertían y los buenos perdonaban, acabando en una especie de *happy ending*, donde la moral se imponía siempre contra todo pronóstico. No les faltaba razón en este sentido, pues como es sabido, ambos géneros son

diametralmente opuestos, y la mezcla de ambos con las respectivas vueltas y *zig-zags* a los que Wilde sometía la trama, suponía pedir demasiado para la crítica intelectual del momento, que rastreaban a conciencia vestigios de un teatro tradicional, que desde ese preciso momento, ya estaba en extinción. Sin embargo, el público parecía no pedir más que el espectáculo continuase, pues encontraban en las obras de Wilde, la risa a través de los efectos cómicos inesperados, al igual que interesantes puntos de vista a los que nada más pedían, a diferencia de los críticos, que sin duda, como constatamos, encontraba en cada epigrama o en cada giro, lo inexplicable. No comprendían porqué Wilde había creado su propio género teatral, fruto del pastiche entre el melodrama y la comedia costumbrista, y tampoco veían claras las fronteras de ambos. Los melodramas giraban en torno a una visión moral clara de la sociedad, mientras que la comedia de costumbres se construyó alrededor de los conflictos que surgían de violar las convenciones sociales. No obstante, lo que no se le pasó por la cabeza en ningún momento a los críticos de entonces, es el hecho de entender que Wilde hizo esto de forma deliberada, para conseguir su propósito de confrontar la moralidad tradicional, la hipocresía de la ética y de la sociedad del momento, y de las normas que la rigen.

La revisión detallada que Archer hizo del personaje de Lady Windermere, le llevó a ser el único crítico del momento, que afirmó que Wilde había fallado en cuanto a la creación de este personaje, atendiendo en su crítica, a la necesidad que se presentaba de haber perfilado de una forma más clara y concisa la motivación psicológica que lleva a Lady Windermere a pivotar con tanta rapidez entre un extremo de sus valores morales y su opuesto. En definitiva, lo que Archer hecha en falta es, desde su punto de vista, una evolución psicológica del personaje de un modo más realista; y precisamente, de esto es de lo que rehúye Wilde, como ya hemos visto. Para ello, vemos en el texto como Wilde se asegura de dejar bien claro que se trata de algo intencionado, cuando Lady Windermere afirma de si misma que “she lacks courage for confrontations and is afraid of being herself” (Act II 297).

En contraste con la crítica que recibió *Lady Windermere's Fan*, la recepción crítica de *A Woman of No Importance*, se centró principalmente en el uso por parte de Wilde de los diálogos epigramáticos, aludiendo nuevamente al plagio de fuentes melodramáticas francesas y nacionales. En este sentido, la crítica ilustra un desarrollo importante en la crítica dramática, donde los críticos cada vez luchan más por criticar aspectos de estilo y de realismo psicológico, que hechos que estuviesen relacionados con la vida del propio

escritor, como había estado sucediendo hasta este momento. Se puede afirmar que se ve un acercamiento hacia la madurez en la labor del crítico con respecto de sus comentarios de obras literarias ya que se ve cómo, poco a poco, van centrándose en la obra en sí como objeto de crítica, y no en el sujeto creador de dicha obra. No obstante, todavía queda un largo camino al respecto, y se ve también en parte de la recepción crítica que tuvo *A Woman of No Importance*, cómo era inadecuada y se mostraba incapaz de entender y de analizar satisfactoriamente la estilística de Wilde, apreciando las innovaciones que este aportó en dicho campo, así como las subversiones sutiles de los roles de género tradicionales que éste aportaba en cada obra, haciéndolo único en este sentido. La crítica de A. B. Walkley es la que mejor ilustra este cambio de enfoque. En el *In Speaker* (29 abril, 1893) Walkley dio a la obra una crítica agri dulce. Comentó que la trama de Wilde no era inédita, pero que sin embargo estaba brillantemente escrita “en términos de intelecto” (Trad. 150-2). Por otra parte, expresó tener un sentimiento de aburrimiento por el uso de los epigramas, diciendo que “after half a dozen or so, anyone can see through the trick; and when they cease to surprise, they cease to amuse” (Beckson 151). No obstante, esto es una prueba más de la incapacidad de la crítica de ver en cada uno de esos epigramas, una crítica a la sociedad, prescindiendo incluso de analizar el contenido metafórico y crítico que se ocultaba en cada uno de ellos, y juzgándolos a todos por igual. Archer, al igual que Walkey, señala que siente ‘empacho’ por el continuo uso epigramático en esta obra, aunque no obstante, por otra parte la alaba diciendo que “Mr. Oscar Wilde’s dramatic work... must be taken on the very highest plane of modern English drama, and furthermore that it stands alone on that plane” (Beckson 144). No obstante, estas palabras solo evidencian la frustración que en esos momentos sentía la crítica al no poder desentrañar las significaciones que iban más allá del abuso de la paradoja. Asimismo, se puede interpretar como un indicador de esas filias y fobias que suscitaba sin duda alguna tanto Wilde, como su obra, pues siempre se han visto mezcladas y juzgadas en el mismo plano. No obstante, y a pesar de las críticas, la fama de Wilde como dramaturgo se fue afianzando a pasos de gigante, hecho que se puede probar en la constante demanda que se empezó a hacer de sus obras, y de la libertad que el escritor empezó a experimentar con respecto de la toma de decisiones que rodean a las mismas, ya sea con la elección y participación activa en la confección del atrezzo y el decorado, como con la decisión del elenco de actores y actrices que consideraba adecuados para sus representaciones. Especular con la idea de qué fue lo que en el fondo hizo al público aclamar y demandar a Wilde y sus piezas teatrales, puede resultar subjetivo, no obstante,

una explicación plausible es la que se ha dado en el punto 4.2. de esta tesis, y en sus siguientes sub-apartados, en donde se esgrime la idea de que el público estableció por fin una identificación con las obras y personajes de las obras, y en donde además, el hecho de que Wilde se erigiese como escritor ‘famoso’, también pudo haber influido en este comportamiento.

El hecho de que Wilde, trasladase la escena al mismo instante en que vivía la sociedad propició que, de algún modo, la identificación con el público fuese inmediata así como imprescindible para esa regeneración de la escena que estaba carente de identidad propia. Si bien Wilde se ha visto juzgado en varios estudios a los que aquí se ha hecho mención, por el hecho de reutilizar a modo de pastiche (*composite*), parte de los elementos de la escena francesa. No obstante, una vez más, la postura que mantenemos al respecto de la misma, es invariable, es decir, lo mismo responde a la observación y al contacto directo que el escritor mantuvo con la misma, para, enseguida darse cuenta, qué es lo que debía utilizar como primer lienzo en blanco, para construir toda su arquitectura escénica. Sin duda alguna, esta idea de contextualización adecuada de un producto artístico, así como de mejorar lo que existe previamente, para transformarlo en un nuevo producto artístico mejorado, responde a la visión de Wilde como artesano, y todo ello, supone un hecho irrefutable, que, tal y como se ha ido apreciando hasta este punto, está ligado a esa idea de artesanato de la que Wilde ha venido haciendo apología.

En cuanto a la revisión que William Archer llevó a cabo sobre su siguiente obra, *An Ideal Husband*, vemos como se torna en negativa, ya que a pesar de que se refiere a la misma, en su crítica redactada el 10 de febrero de 1895 para el periódico *Pall Mall Budget*, como “a very able and entertaining piece of work, charmingly written” (Beckson 173) y además alaba el hecho de que hay menos epigramas; critica sin embargo la obra por cuestiones éticas y morales, o más bien, por la falta de éstos. Con todo, hay un dato muy importante con respecto a lo que criticó Archer de esta obra de Wilde, y que viene de manos del dramaturgo George Bernard Shaw, que, dos días después, escribió en *The Saturday Review* una contra-crítica aduciendo sobre la obra que:

Mr. Oscar Wilde’s new play at the Haymarket is a dangerous subject, because he has the property of making his critics dull. They laugh angrily at his epigrams, like a child who is coaxed into being amused in the very act of setting up a yell of rage and agony. They protest that the trick is obvious, and that such epigrams can be turned out by the score by anyone light-minded enough to condescend to such frivolity. As far as I can ascertain, I am the only person in London who cannot sit down and write an Oscar Wilde play at will. The fact that his plays, though apparently lucrative, remain unique under these circumstances, says much for the self-denial of our scribes. (Beckson 176-8)

Aquí Shaw satiriza la concepción común sobre los epigramas de Wilde, que suelen aseverar que suponen un recurso que puede ser fácilmente compuesto. Pero por supuesto, Shaw estaba poniendo de manifiesto el hecho de que si eran realmente tan fáciles de escribir, el teatro debería estar inundado de obras del estilo de Wilde, ya que eran además muy rentables. Shaw también insinúa que los críticos en el fondo se sienten muy frustrados por el uso de Wilde de epigramas, porque en el fondo no comprenden el nivel de alcance de los mismos, y afirma que sólo pueden encontrarlos humorísticos, pero molestos. Esto refuerza nuestro análisis de ocultación de la crítica de Wilde a la sociedad a través del uso del lenguaje, de los objetos, poses, etc. Por otro lado, Shaw no parecía tampoco tomarse muy en serio a Wilde ya que le representa como:

An arch-artist [who] is so colossally lazy that he trifles even with the work by which an artist escapes work. He distills very quintessence, and gets as product plays which are so unapproachably playful that they are the delight of every playgoer with two penn'orth of brains. (176-8)

A través de la opinión que manifestó Shaw, se subraya el gran atractivo que suscitaba el humor de Wilde, pero también entiende que la aversión de muchos críticos esbozan sobre la obra de Wilde, proviene por la preferencia por parte de éste de esa crítica a los valores morales tradicionales, llegando a decir que: “The English critic, always protesting that the drama should not be didactic, and yet always complaining if the dramatist does not find sermons in stones and good in everything” (Beckson 176-8).

Por otra parte, vemos como el crítico Clement Scott dio una opinión medianamente simpática sobre la obra en el *Illustrated London News* (12 enero 1895), y comenta sobre las influencias melodramáticas que se ven en ella que quizás sean demasiadas, pero concluye que “[a] play is never less interesting to the ordinary playgoer because something in it has been done before” (Beckson 178). Aunque más interesante resulta su frase en la que afirma que: “Oscar Wilde is the fashion. His catch and whimsicality of dialogue tickle the public. Just now the whole of society is engaged in inventing Oscar Wildeisms” (178). Este comentario indica un hecho especialmente revelador del grado en que Wilde había impregnado la conciencia popular, emergiendo como una figura icónica muy significativa que se había creado a sí mismo. Las referencias a éste que hemos visto por parte de Scott y de Walkley aludiendo a los *Oscarisms* sugieren que el público estaba tan fascinado con el estilo de Wilde que asistió a sus obras de teatro para disfrutar de estos epigramas acuñados finalmente con este nuevo término *Oscarisms*, más que por la trama

de las obras en sí. De hecho, la persona del propio Wilde se alzaba tan grande en el horizonte entre el público, que fue percibido como un meta-personaje más en sus dos últimas obras de teatro, fundiéndose con la imagen del dandy, y colaborando con todos esos estudios posteriores que solo parecen mostrar su empeño en mezclar al autor con sus obras, o que siempre buscan a Wilde, y algunos retazos de su vida, en todos y cada uno de sus personajes.

Hacia la fecha en que se estrenó la representación de *The Importance*, la figura de Wilde como escritor y como imagen pública, despertaba fobias y filias a partes iguales, tal y como se ha podido ver a lo largo de las críticas que éste iba atesorando. Peter Raby en su *Oscar Wilde*, recoge esta misma apreciación, y señala que “[e]very opening night of a play by Oscar Wilde was itself a dramatic event” (90). Además, su nombre ya era todo un garante del éxito que traería consigo cualquier obra de su autoría, y por ello P. Raby afirma que “[h]is name and reputation were sufficient to secure attention; but he was also the first major English literary figure to write a comedy for years” (90).

La popularidad de Wilde no parecía dejar de crecer, a pesar de algunas críticas que recibió con *An Ideal Husband*. Su estilo de vida personal, por otro lado, atrajo la atención del público, que veían como éste despilfarraba el dinero o como se hacían cada vez más imparables los crecientes rumores sobre su preferencia por hombres jóvenes. No obstante, los críticos parecían no centrarse todavía demasiado en estos aspectos al detalle, aunque evidentemente, tampoco obviaban otros pormenores de su personalidad a la hora de elaborar sus críticas.

La primera crítica sobre *The Importance of Being Earnest* que está también registrada en la obra de Karl Beckson (titulada *Oscar Wilde: The Critical Heritage*), viene a manos de un crítico menor de ese momento llamado Hamilton Fyfe que, el 17 de febrero, afirma de la obra en el *New York Times* lo siguiente:

By a single stroke [Oscar Wilde] put his enemies under his feet ... but the most inveterate of them may be defied to go to *St. James's Theatre* and keep a straight face through the performance of *The Importance of Being Earnest* ... Since Charley's Aunt was first brought from the provinces to London I have not heard such unrestrained, incessant laughter from all parts of the theatre. (188)

En contraste con la mayoría de los críticos modernos, los que eran contemporáneos de Wilde se hicieron eco de esta crítica de Fyfe, y recogieron ese sentimiento de molestia que sentían por el disfrute y el *laughter* que suscitaba *The Importance* en la audiencia. De

hecho, vemos como una vez más Archer, en su crítica del 20 de febrero de 1895 para *The World*, recogida igualmente en Beckson, también admite que la obra es muy divertida, pero que no obstante:

It is delightful to see, it sends wave after wave of laughter curling and foaming round the theatre; but as a text for criticism it is barren and delusive ... intangible, it eludes your grasp. What can a poor critic do with a play which raises no principle, whether of art or morals ... and is nothing but an absolutely wilful expression of an irrepressibly witty personality. (189-90)

Al igual que veíamos en la crítica de Fyfe, Archer también se muestra de acuerdo con el hecho de que a pesar de que la obra es muy divertida, no tiene sustancia.

George Bernard Shaw, que hasta esta obra había gustado del ingenio y de la risa que suscitaban las obras de Wilde, cambia de opinión tras ver *The Importance*, y se muestra incluso molesto por haber descubierto cuáles son los mecanismos que éste utiliza para conseguir el efecto cómico, y llega a decir en una crítica que se publica en el *Saturday Review* el 16 de marzo de 1895 que:

I go to the theatre to be moved to laughter, not to be tickled or bustled into it; and that is why though I laugh as much as anybody at a farcical comedy, I am out of spirits before the end of the second act, and out of temper before the end of the third, my miserable mechanical laughter intensifying the symptoms at every outburst. (Beckson 41-4)

Es cierto que Shaw no es reconocido por ser un aficionado a la farsa, pero a través de sus palabras, podemos entender que más que nada, a lo que se opone es al hecho de que él no es capaz de ver que la obra se ocupe de los problemas de la sociedad o que tenga algún tipo de significación política, tal y como él mismo reivindica en sus escritos. A. B. Walkley también afirma en su crítica expresada en *Speaker* el 23 de febrero de 1895, que la obra carece de seriedad y aduce de la misma que:

Laughter is the simultaneous recognition of the absurd and the natural in the thing laughed at. Every mental process ultimately consists in the classification in known categories of things yet unknown. When the thing is not placed in any known category ... [it] is incomprehensible. When the thing is to be placed in two mutually exclusive categories, it shocks out thought ... that is the absurd. (Beckson 196-8)

Una crítica anónima escrita en el periódico *The Times* un día después de su estreno, es decir, el 15 de febrero, y que recoge Tydeman en su libro *Comedies*, describe cómo fue la puesta en escena de la obra y alude a la expectación que había a las afueras del teatro, con la gente esperando a que se abriese la sala, hecho que por otra parte, según afirma el

crítico anónimo, molestaba y perturbaba sobremanera a otros críticos, que decían sentirse manipulados por tener que dar cobertura a semejantes obras populares, pero también se muestra confuso con el estilo elegido por Wilde para escribir sus farsas.

Each successive scene elicited roars and hoots of approval, and the audience grew absolutely impatient to hear each succeeding witticism or impertinence the author had in store. Mr. Wilde has the power to make even his *fadeurs* diverting. There is not a line without a laugh, and joke, epigram and parody jostle each other unendingly ... one of the characters say, 'it is much better and rarer to talk nonsense than to listen to it'. ... *The Importance of Being Earnest* is somewhat more extravagant than the other pieces which have so far proceeded from his pen. A strange effect is thereby produced. It may only be the result of custom, but Mr. Oscar Wilde's peculiar view of epigram does not accord too well with flippant action. Its proper setting is amongst serious people, in the drawing room after dinner, or so at least we have been thought to think. In a farce it gives one the sensation of drinking wine out of the wrong sort of glass; it conveys to the palate a new sensation which in the end, however, is discovered to be not unpleasing. The public took very kindly last night to this further instalment of Mr. Oscar Wilde's humour. (62)

Este crítico anónimo concluye su disertación añadiendo que “whether in farce or drama, plot continues to be Mr. Oscar Wilde's most vulnerable point” (62). En realidad, lo que sucede con *The Importance* es que en ella se aglutinan más elementos que se subvierten de los que la crítica podía asumir. De hecho, parafraseando a Kerry Powell en su libro *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890's*, la verdad es que los críticos de aquel momento, rara vez habían escrito sobre farsa, –también porque rara vez se habían visto expuestos a ello– y encuentran las tramas de estas obras muy enrevesadas, y les resulta muy difícil ver dónde reside la crítica de cada frase epigramática. Por ello, atacaban directamente estos puntos en las obras de Wilde, porque sin duda alguna, ponían en entredicho su capacidad intelectual de dilucidar la crítica escondida en cada una de las partes lingüísticas de la obra –así como objetales, tal y como veremos en nuestro análisis –y que en el fondo, les hacía sentir incómodos.

Para concluir este sub-apartado, hay que hacer alusión al hecho de que la relación de Wilde con los críticos de su época, se puede dibujar mediante la investigación de la correspondencia y la actitud que éste mantenía con la prensa de aquel momento. De hecho, ya antes de obtener su éxito como dramaturgo, se ha visto la posición de Wilde con respecto de los periódicos, así como su vínculo con el periodismo, y por ende, con los periodistas.

En varios de sus ensayos que se recogen bajo el título de *Intentions*, se observa que Wilde ya anticipó gran parte de la crítica que más tarde recibió como dramaturgo, incluyendo la expectativa de que su estilo de escritura no sería reconocido por sus

contemporáneos como una práctica literaria legítima. También suponen un recordatorio de que antes de que empezase su carrera como dramaturgo, éste ya trabajó como periodista y crítico que revisaba obras literarias, y que por tanto, conoce bien el modo de proceder de la crítica social y literaria, y del periodismo de ese momento. Haciendo mención a este hecho, el propio Wilde en *The Critic as Artist*, esboza que el crítico de ese momento sólo está preocupado por ver cuánto realismo hay en una obra, y no en la verdadera realización individual y artística, y señala que el periodismo, sólo muestra su obsesión por el realismo en el arte:

Facts are not merely finding a footing-place in history, but they are usurping the domain of Fancy, and have invaded the kingdom of Romance. Their chilling touch is over everything. They are vulgarizing mankind. The crude commercialism of America, its materializing spirit, its indifference to the poetical side of things, and its lack of imagination and of high unattainable ideals, are entirely due to that country having adopted for the national hero a man, who according to his own confession was incapable of telling a lie, and it is not too much to say that the story of George Washington and the cherry tree has done more harm, and in a shorter space of time, than any other moral tale in the whole of literature. (304)

En este fragmento Wilde objeta que la obsesión de los críticos por el realismo en el arte, se ha traducido en una falta de imaginación en el proceso y en el producto artístico.

Kerry Powell aporta una respuesta contundente a porqué después de *The Importance*, éste no siguió escribiendo más teatro. La prisión es la clave de la respuesta. Powell nos recuerda que la dureza de las condiciones que Wilde vivió en prisión “extinguished his artistic powers” (47). Además, a su salida, Wilde vivió en el exilio, en Francia. Repudiado en Inglaterra y sin posibilidad de volver, la escena de Londres, su principal motor dramático, le mantuvo lejos de volver a alimentarse de ese escenario: “absent from the turmoil of [the London theatre of the 1890s] separated by barriers of time and distance, Oscar Wilde was left with nothing to answer, nothing to contend with, and alas, nothing to say” (143).

Por primera vez, el ingenio de Wilde, permanecerá en silencio, lejos de su público, y por lo tanto, sin nada qué decir. Este silencio, se ha interpretado como una revelación del verdadero Wilde, en su *De Profundis*, y tal y como Regenia Gagnier afirma en su *Wilde and the Victorians*, “his greatest work of art, *De Profundis* – at once his own autobiography, a biography of Alfred Douglas and, to adapt his own phrase, a symbolic representation of the art and culture of the age; and the absence of an audience affected

the form of that work as significantly as the presence of audiences affected his other works” (27).

4.4. El teatro como ocultador del autor.

Desde sus orígenes como escritor, hemos señalado en anteriores apartados, que Wilde se sentía atraído por el género teatral, y hemos visto cómo su evolución desemboca precisamente en ello.

Dicha evolución, se ve como un acto natural, ya que el teatro es precisamente donde el autor desaparece del texto que se representa. Hay que distinguir dos datos muy importantes; uno es que en el teatro, efectivamente, es más fácil ocultar o hacer desaparecer o si se prefiere, ver la “*muerte del mismo*” (Barthes 75). Otra bien distinta, es, que en la práctica, esto suceda así, pues veremos como aún así, en el caso de Wilde, hay veces que él mismo, se muestra de forma intencionada, como autor de la obra, frente a su público. Para abordar este punto tan complejo sobre la cuestión del autor y su obra, nos centraremos lógicamente en las aportaciones que provienen de los textos de Roland Barthes, M. Foucault y Jacques Derrida principalmente, y veremos como la evolución de Wilde hacia el teatro, es una consecuencia lógica, ya que se ve como verdadero género que oculta al autor. Por último, abordaremos esta problemática mediante el dramaturgo Luigi Pirandello y en concreto en su obra de 1921 *Sei Personaggi in cerca d'autore*.

La cuestión de la autoría, supone una tesis de difícil abordaje en tan poco espacio, pues para comprenderlo mejor, tal y como señala Foucault en su conferencia-escrito *¿Qu'est-ce qu'un auteur?*, hay que remontarse a la antigua Grecia, además hay que hacer un profundo análisis de carácter filosófico, histórico y gramatológico; y, además, hay que abordar el hecho desde nuestra percepción como cultura occidental, ya que este concepto, tal cual lo se entiende hoy día, tiene validez en los cánones culturales sobre los que se ha erigido nuestra visión del autor en occidente (75-81). Lógicamente, no es el tema de esta tesis dilucidar y polemizar con todas estas cuestiones, y por ello hacer todo ese recorrido supondría una salida divergente al análisis del que es objeto propiamente. No obstante, si que es importante contextualizar ciertas cuestiones en el momento histórico que enmarca directamente el tema del autor, la ocultación –la máscara– y entender la dimensión que este concepto alcanza en el siglo diecinueve.

Foucault marca como uno de los momentos determinantes del concepto de autor, el fin del siglo XVIII y el principio del XIX. El cambio que se opera entonces, es el de entender al autor como una mercancía, y la identidad de éste y su firma, como una garantía que avala al producto. El autor se entiende como una entidad que no es un personaje dentro de la ficción, pero tampoco es en sí un individuo real. Se debe entender al mismo entonces como una identidad que está ligada al texto mediante las ‘marcas’ que éste deja en el mismo. Es decir, de igual forma que en el lenguaje oral, Foucault equipara con éste al lenguaje escrito, y presente que la huella del autor, es de difícil disolución aún incluso cuando éste sea anónimo. La forma en que esta comparación se establece, es mediante el lenguaje que el individuo usa. De la misma forma que cuando hablamos, imprimimos nuestra entonación, cadencia, e incluso elegimos las palabras que nos van a identificar bajo ese conjunto; en el lenguaje escrito, en el conjunto de palabras que conforman el texto, ocurrirá lo mismo. A modo de ejemplo, se esgrime la teoría de que muchas veces, algunos textos que aparecen sin ninguna firma por parte de su autor, son fácilmente atribuibles a determinados escritores, por su particular modo de escribir. En cuanto a la idea de autor que nace en el diecinueve, entendida como mercancía, Foucault señala que es en un intento por mantener la propiedad intelectual preservada frente a la copia o el ‘robo’. Sin embargo, no fueron conscientes de que una vez que el texto entra en contacto con el lector, ese producto ya no es del autor, y es más, el autor ya no es responsable ni consciente de las dimensiones que su obra va a tener en el lector. Éste es otro de los datos importantes a tener en cuenta, porque precisamente atañe a Wilde, y a otros escritores que empezaron a ser conscientes de esta realidad.

Por un lado, vemos cómo Baudelaire, en este fragmento de uno de sus poemas contenido en su obra *Le Fleurs du Mal*, ya era consciente en cierto modo de que el lector, es ése factor “*hypocrite*” pero que al mismo tiempo es “*mon semblable*”, e incluso va más allá porque, junto al autor, es “*mon frère*:”

“Au Lecteur:

C’est l’Ennui! L’oeil chargé d’un pleur involontaire,

Il rêve d’échafauds en fumant son houka.

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère!” (2)

Se pone en el mismo eje de la ecuación al autor y al lector, porque en definitiva, el texto no es más que el medio cuyo receptor último es el lector, y en él está la capacidad de

inferir toda suerte de interpretaciones y de conformar toda suerte de matices distintos para cada uno de los receptores, y que, a partir de ese momento, todas ellas dejan de pertenecer al autor-escritor. Por otra parte, de la misma manera que el lenguaje oral puede ser repetido, copiado, y es “*reproducible*” (Benjamin), el lenguaje escrito, posee esa misma capacidad, siendo capaz de crearse tejiendo una maraña textual que se nutre de todo tipo de intertextos. Wilde, en sus comienzos como escritor de cuentos, está trayendo la tradición del lenguaje oral, de los bardos y de los trovadores que contaban historias, y que iban pasando de boca en boca, como enseñanzas que había que atesorar y preservar del implacable paso del tiempo, por ello, el fin y la preocupación existente era más bien la continuidad y construcción de un ideario colectivo, en el que no importaba el último término su autoría asociada a un individuo en concreto. Wilde recoge esa tradición inherente al formato del cuento, en forma escrita, haciendo una labor de perpetración de la cultura a través del tiempo, pues además, los cuentos, a pesar de ser piezas escritas, están pensados para que se reproduzcan de forma oral, en definitiva, están hechos para ser contados, más que leídos.

Roland Barthes, en su libro *La muerte del autor* (1968), se refiere a este hecho de elaboración textual entendida como un complejo sistema de intertextos, citas y referencias que aluden de forma continua a distintas realidades culturales a través del tiempo —es decir, una especie de *acculturation* textual que impregna con sus voces tanto al texto como al autor.

El autor, como recogíamos al principio, no pertenece al texto, tampoco está fuera de él, sino en la frontera que lo sitúa entre la escritura y la existencia, y que sitúa y define a la escritura, como “ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (*La muerte del autor*, 76).

Cuando Wilde alude al público la primera noche en que se estrena *Lady Windermere's Fan* y, aplaude la magnífica interpretación *inteligente* de éste, está colocándose en una especie de meta-público que contempla al público de su obra que ya no le pertenece. Wilde se oculta como autor en el teatro y es consciente de que la obra ya no le pertenece, es del público, y es él el que debe cooperar en una suerte de tejidos e intertextos que el ‘oculto’ autor ha propuesto, pero es en ellos en los que reside la capacidad de inferir, la simbología que se ofrece; no en el autor. Asimismo, Wilde, en su alusión a la audiencia, deja de ser autor, para pasar a ser una entidad que tampoco es reconocible como un actor

o un personaje de su obra, y que aplaude la actuación del público frente a lo que fue, en el momento de su escritura, su obra, y que ya no lo es. Tampoco pertenece a los actores, tampoco lo es del productor que pague por ella, y de nuevo, tampoco es de Wilde, aunque se manifieste ante el público invirtiendo, o mejor dicho creando un nuevo rol; ya que una vez ejecuta su representación, las imágenes que seguirá evocando en el público o incluso las interpretaciones que haga la audiencia de la obra, pondrán de manifiesto que Wilde, como autor está oculto —es una máscara. No obstante, en el momento que hemos recogido anteriormente cuando Wilde identifica al público masculino con el personaje dandy mediante el uso del clavel verde, estaba en el fondo diseminando su identidad en una suerte de metafunción con actores improvisados para esta otra obra que ocurriría en el patio de butacas y no en el escenario. En otras palabras, Wilde desaparece para impregnarse como una huella de identidad en todo aquello que controla, ya sea el público, o los actores, y la forma de hacerlo es mediante la identificación de los mismos con objetos cuyos significados pasan a construir otros lenguajes y nuevas significaciones, pues de ahí por ejemplo la extrañeza del público que se puso el clavel verde en el ojal. Pero, precisamente toda esta retahíla en búsqueda de quién es el autor, es lo que se generó en el diecinueve, precisamente por esa interpretación de la obra como una propiedad más —eso sí, intelectual— y por intentar incluso juzgar y regular con sus leyes, los casos de plagio. T.S. Eliot fue un gran contribuyente a la idea de los intertextos como algo que ya no es propiedad de nadie, y que simplemente vienen al escritor en ese momento efímero que es la escritura. En su *The Waste Land*, Eliot construirá su poema mediante ese tejido de intertextos que aluden a numerosas referencias culturales que viven y se ven modificadas por nuevas connotaciones. La labor del lector es evocar esas referencias exegéticas.

Volviendo a Barthes y a su *Muerte del autor*, el hecho de intentar buscar al autor en sus textos, responde más bien a una necesidad y a una especie de seguro del que se vale la figura del crítico, por diversas cuestiones:

Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se “explica”, el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. (77)

Wilde como autor se verá restablecido o revivido (teniendo en cuenta *la muerte del autor*), mediante la labor de reconstrucción textual que hará el crítico para abordar la mercancía y confrontarla como un conjunto de marcas estilísticas que perviven y adquieren distintas dimensiones a través del paso del tiempo. También el lector es responsable mediante su labor crítica para con el texto de evocar o buscar al autor por doquier, pasando entonces a ser el mismo una especie de “*ente de razón*”. Y no sólo el crítico o el lector evocan la búsqueda del autor, y por lo tanto desenmascararlo, sino que –como señala nuevamente Foucault– es el propio texto el que con su conjunto de registros, estilos, palabras y figuras retóricas, parece estar emitiendo señales sobre la autoría del mismo, pues en ellos se encierra la huella del autor, que, existe antes que el momento de escritura. El libro “is based on an alphabetical abstraction, which in effect makes the literary text the ultimate machine” (Vericat 72).

Luigi Pirandello, a principios del siglo XX, lleva a un extremo metafísico el concepto de autor en consonancia con el personaje, los actores que encarnaran a esos personajes, y el público. Su obra es *Sei Personaggi in cerca d'autore*, y como su propio título indica, en la obra se explora la posibilidad de que no sea el autor el que escoja a los personajes, sino que sean estos, como arquetipos o avatares, los que buscan su representación, y por lo tanto su encarnación a la *vida*, y los que necesitan al autor. En esta obra se ve la historia de los personajes, la relación de los mismos con los actores que los traerán a la vida, y por último, pero no menos importante, al autor. En el teatro confluye el lenguaje escrito con su representación oral, y el actor es el que presta su cuerpo para perpretar la vuelta de *los muertos* –los personajes– al mundo de los vivos. Cuando Wilde busca, participa y en ocasiones elige a los personajes, a veces tiene en mente al actor o actriz que los representará, e imagina la sonoridad de esas palabras que ha creado para esos personajes, en boca de esos actores, e imagina de qué modo estos personajes cobrarán vida. De ahí que Wilde diese extrema importancia al hecho de que una obra no debe copiar o imitar la realidad, sino que una obra debe representar una ilusión en los términos más realistas – es decir, realista como sinónimo de creíble – y que para ello, los atuendos, la cadencia de la voz en la interpretación, y los objetos, han de contribuir a crear esa nueva realidad que jugará con la ilusión que el conjunto conforma en el espectador. Entonces, entendemos que, como Wilde defendió en *Shakespeare and Stage Costume*, los actores no pueden parecer disfrazados, sino que deben **ser** (no parecer) el personaje. Así, Wilde se oculta, aunque no lo quiera, ya está oculto tal y como hemos visto, se enmascara en su texto, y

éste deja de ser ya su creación. Y además el teatro le brinda esa posibilidad de ocultación mejor que ningún otro género, pues desaparece el ‘yo’ referencial, filosófico y ontológico, ese ‘yo’ que equipara al autor como a un ‘dios’ en su obra, y que sin embargo, ya en el diecinueve, está muerto, y esa muerte es también un acto filosófico, y encierra en sí el presagio de una desfragmentación y de una reconstrucción de la realidad identitaria, que se vería a posteriori en el veinte, pero que en esta etapa de *fin de siècle*, ya muestra conciencia de ello. Se ve en Nietzsche, en su afirmación de ese otro ‘yo’ filosófico que está oprimido por la proyección del mismo en una deidad, y en su frase “dios ha muerto, y nosotros lo hemos matado” (Trad.)⁶³

A Jacques Derrida le debemos su investigación en este ámbito de la desconstrucción y del lenguaje. Derrida, ha afirmado siempre en todos sus escritos, que la desconstrucción no es un método, o un recurso que se pueda aplicar a cualquier objeto, texto o contexto. La reconstrucción, por dar una definición muy reduccionista de la misma, ha de ser entendida en sus propios términos, que pasa por la invención constante, a cada paso, sin cesar, de ahí su enorme potencialidad creativa. La desconstrucción crea, y lo que es válido para un contexto quizá no lo sea para otro. Para Derrida, la base metafísica del lenguaje se halla en la oposición entre la oralidad del lenguaje y la escritura, y menciona la necesidad de oponer el autor a sí mismo, y como resultado de todo ello, se ven como las intenciones del autor al hablar no pueden ser aceptadas sin condiciones ni crítica. Esta visión deconstructora, potencia el número de interpretaciones legítimas que se pueden hacer de un texto. A través de la reconstrucción, se muestran los numerosos recursos semánticos, lingüísticos, filosóficos, que operan en el lenguaje, y se ve, mediante la desconstrucción de obras ya antiguas, como el lenguaje es un ente que está vivo, y que, en lugar de ser inmutable, cambia constantemente y se ve provisto de nuevos contextos interpretativos.

Wilde no pasó por alto el hecho de que, como afirmaría posteriormente Derrida, el texto teatral (o como Derrida clasificó, un texto no-tético o de fuga), proviene generalmente del campo tradicionalmente calificado de “literario” o de “artístico”, y su peculiaridad más evidente es la de no mantener una posición determinada, es decir, la de ser irónico en todo momento y la de oponer al autor a sí mismo. El ser irónico, fue algo que Wilde llevó a cabo a cada golpe de epigrama, en los parlamentos que concibió para

⁶³ Del original “Gott ist tot” en *Die fröhliche Wissenschaft*. Texto nº 125, *La gaya de la ciencia*, 121).

sus personajes, y defendió el uso de la palabra, del texto, como una de las artes más importantes de entre todas las artes, solamente equiparable a la música, que será la manifestación del arte por excelencia.

4.5. Wilde como figura influyente en George Bernard Shaw.

J. L. Wisenthal en su estudio *Wilde, Shaw and the Play of Conversation* al que ya hemos aludido en anteriores apartados de este capítulo, es uno de los principales estudiosos que se ha centrado en ver las implicaciones del estilo dramático de Wilde en otros autores. Wisenthal, señala numerosos paralelismos existentes curiosamente entre George Bernard Shaw entre otros, y Oscar Wilde. El punto de confluencia o divergencia que Wisenthal señala entre ambos autores, tiene que ver con el tema del tratamiento de la acción en los personajes de ambos y con el uso del diálogo como fin en sí mismo.

Si bien, hemos podido comprobar a lo largo de nuestro estudio, que una de las acusaciones que la crítica y algunos autores habían hecho sobre las obras de Wilde estriba precisamente en este aspecto. Aunque más bien, hemos visto en el caso de Wilde, la falta de actividad de la que sus personajes se adolecen a la par que hacen alarde.

No obstante, y apoyándonos de nuevo en los argumentos que Wisenthal exhibe en su estudio, también es muy importante centrarnos en el tratamiento que ambos dispensan al público de sus obras de teatro, en referencia al manejo de los diálogos que parecen conducir a ninguna parte, y que más bien implementan un propósito meta-discursivo, o del discutir por discutir, como arte conversacional:

Many of Shaw's plays after *Man and Superman* have something of the Wildean conversational mode. Two plays that are notably of this type, and can be profitably related to Wilde, are *Getting Married* and *Misalliance*. The title of *Getting Married*, the argumentative nature of its Preface, and the common view of Shaw as a purveyor of opinions, might suggest a thesis play on the subject of marriage. But the long conversation that makes up the piece plays over a variety of topics, and the real business of the play is talk itself. ... There are speeches that remind us that *Getting Married* is a dialogue upon the importance of discussing everything. "So perhaps when you've quite done talking about yourselves, we shall get to whatever business Sinjon came about," says the unplayful (and very English) Reginald Bridgenorth at one point, after a long discussion of snobbery; and later he complains, "how is it that we always get talking about Hotchkiss when our business is about Edith?" St. John Hotchkiss himself is a man who greatly enjoys talking, and Mrs. George is so impressed by his conversational powers that she wants him to meet her husband. (214-5)

Sin duda alguna, se puede inferir que el manejo de la conversación, o del arte de la misma como fin en sí misma, se puede ver como herencia primera y evidente de la forma de hacer teatro de Wilde en G.B. Shaw. No obstante, hay datos que Wisenthal aporta para ofrecer el punto de divergencia de ambos dramaturgos, y que se centran precisamente en lo que mencionábamos al principio, al tratamiento de la acción por parte de los personajes de ambos escritores:

Wilde's brilliant talkers are of the leisured classes, and they enjoy doing nothing. Lord Summerhays in *Misalliance*, on the other hand, is frustrated by his inaction. As a retired colonial governor he now finds himself isolated in the incompetent, democratic political environment of Edwardian England. "What can I do," he laments, "but sit in the window of my club, which consists mostly of retired Indian Civil servants? We look on at the muddle and the folly and amateurishness; and we ask each other where a single fortnight of it would have landed us" (169). There is a note sounded here that is distinct from anything in Wilde's plays or critical essays; Wilde's characters who sit in the window of their clubs and look on as spectators do not feel deprived of the possibility of effective action. (216-7)

En julio de 1895, G.B. Shaw comenzó a escribir su obra *You Never Can Tell*, la cual, tal y como manifiesta Stanley Weintraub en su *'The Hibernian School': Oscar Wilde and Bernard Shaw* (1996), la obra de Shaw "also would have something of Wilde in it, emanating from the very heartless play that Shaw had disliked and responding to Shaw's own sense of [*Earnest's*] chilly mechanicalness" (49).

Las evocaciones de *Earnest* que se ven en la obra de Shaw, se ven en la similar búsqueda de un padre, que, finalmente parece encontrarlo en el despacho del dentista. Otras reminiscencias se ven en el personaje de Shaw de Mrs. Clandon, que es otra Lady Bracknell. Pero, tal y como señala S. Weintraub, la prueba más convincente de que Shaw se vio influenciado por Wilde, y más concretamente por *The Importance of Being Earnest*, a pesar de sus críticas, se ve en el hecho de que "[t]he wordplay on *earnestness* is too pervasive to be coincidence" (51).

Volviendo al estudio de Wisenthal, en el mismo se señalan cuales son las líneas divergentes que separan a Shaw de Wilde con respecto de sus formas dramáticas, y evidencia que es precisamente en ese enfoque tan particular sobre la acción, lo que Shaw no puede aceptar ni mostrar como influencia, pues, es bien conocido que Shaw fue un activo escritor socialista, que reivindicaba la acción. Así, Wisenthal dice lo siguiente al respecto, a modo de conclusión en su estudio sobre las líneas de influencias de Wilde que se ven en G.B. Shaw, y afirma:

It is a difference, though, that should not be over-emphasized. On the one hand, Wilde is not without a desire to change the world. It was, for example, after attending a Fabian Society meeting at which he and Shaw both spoke during the discussion that he wrote "The Soul of Man under Socialism". ... On the other side, it is interesting to see how Shaw, especially in certain works, moves close to central Wildean attitudes and forms. These are works in which the dialogue form is an expression of values, works which provide the experience of vital thought, of the critical spirit, of the importance of discussing everything, of the free play of conversation. That is why I am arguing that it was Shaw who fulfilled the promise in Wilde's work, of a dramatic form that embodies the value of play and of mind. (217)

En otras palabras, el teatro que G. Bernard Shaw llevó a cabo posteriormente, recogería algunas influencias de Wilde, pero lo llevaría aún más lejos a través de la encarnación de un teatro *of mind*.

- Caricatura que apareció en el *Daily Telegraph* en la que se muestra a Oscar Wilde el día del estreno de *Lady Windermere's Fan*.



Capítulo 5: *The Importance of Being Earnest*

5.1. Perfeccionamiento de la técnica de ocultación

En el análisis llevado a cabo en el anterior capítulo, se han tenido en cuenta aspectos de las demás obras teatrales que Wilde escribió, para enmarcar y entender mejor porqué *The Importance of Being Earnest*, es la obra donde culmina el proceso de Wilde como artista y artesano, y que, no consiguió de forma tan efectiva en *The Picture of Dorian Gray*.

Para analizar en este capítulo la importancia que recae sobre los objetos escénicos, así como en las poses, costumbres y parlamentos que permiten la ocultación de críticas e identidades, hemos recurrido nuevamente al análisis cultural de los mismos. Simplemente añadiremos que mediante este tipo de análisis metodológico que nos ofrece el enfoque cultural, se nos permite observar el objeto desde su contexto histórico, y entender así cómo se lleva a cabo la ocultación de las críticas que apuntan contra la rigidez de las normas éticas, que además, resultan cuestionables sobre todo en el ámbito artístico. Esta metodología, nos permite analizar el objeto en su medio histórico como macro contexto, pero sobre todo en el tejido escénico, entendido como un sub-contexto donde se ve como un potente recurso que tiene un poder de evocación equiparable al de la palabra –, o incluso mayor aún que ésta. Veremos cómo esta capacidad de evocación y / u ocultación que tiene el objeto, esta unida estrechamente a la faceta de Wilde como artesano, completando así la identidad del mismo, y de cómo afecta al estudio de su obra. Recurriremos a esta metodología, tal y como hicimos en el capítulo tercero para el estudio de *The Picture of Dorian Gray*, y por los mismos motivos que ya expresamos entonces.⁶⁴

Una vez realizado este análisis exhaustivo, nos hemos detenido ya para finalizar el capítulo, en las influencias que el uso de esta técnica –o conjunto de técnicas donde se inserta el objeto en la escena y lo equipara al diálogo completando al personaje– ha ejercido en otros escritores. A través del análisis del texto en su formato escrito, como en

⁶⁴ Remitimos al análisis llevado a cabo en el Capítulo 3, sub-apartado 3.3. donde establecimos que el análisis se haría conforme al enfoque metodológico que proporcionan los estudios culturales, y basándonos en la propuesta de análisis que proponen Prown y McClung Fleming. No volveremos a refrendarlos aquí, en aras de no resultar repetitivos.

la oralidad de la representación como objetivo por el que el mismo se concibe, hemos confirmado como éste se ve constantemente ayudado por todo tipo de objetos, poses y protocolo social, que dan soporte al diálogo y a los personajes. En el fondo estos objetos refuerzan una máscara social (son mecanismos sociales) que, en la práctica del día a día, sirven para configurar un perfil, o transmitir qué distancia se quiere guardar con los demás, de igual manera que lo hacen los distintos registros formales del lenguaje. Es por eso, que el lenguaje de Wilde –tan característico por epigramático e irónico– en todas sus obras, se ve respaldado por todos esos objetos que han ido construyendo el texto al completo, y que, en cierto modo, han llevado la escena por los derroteros que éstos ya han trazado para cada personaje. La intención que se oculta en el uso de los objetos es, a veces, la de poner de manifiesto una crítica hacia la sociedad inflexible en cuanto a las cuestiones de realización del individuo. Otras tantas, se evidencia cómo esos objetos se usan con el propósito de resaltar la importancia de lo estético en el ámbito de la cotidianeidad –de la importancia de la belleza en la obra. En el uso del objeto artesanal se ve el verdadero escape hacia el individualismo. El arte supone ser el salvoconducto que garantiza y atesora esa realización individual. Lo que realmente confiere la identidad de artesano culminada en esta obra es el uso magistral de los objetos, que evocan uno de los preceptos que está en el movimiento *Arts and Crafts*, a través de la unión entre el artista y el artesano, se recupera la supremacía del ser humano sobre la máquina en el ámbito artístico. Además, cada objeto evoca el nacimiento artesano que los mismos tuvieron en su génesis, y los adapta y modifica a los *ojos* del momento. Entender cómo y porqué se han ido seleccionando todos y cada uno de los objetos, poses y demás elementos de la escena, nos permite analizar cómo el conjunto completo se ha ido engranando en un mecanismo perfecto, en una cadena de montaje que evidencia por su proceso artesanal, lo que nunca podrá reconciliar la máquina. Esta técnica evoca en Oscar Wilde, no solo su papel de artista, sino el de artesano, pues no se puede entender la función de uno sin la existencia del otro. Dentro de esa comunión pactada para salvaguardar el producto artístico, el artesano, es el mediador y verdadero reconciliador entre la figura del artista y su obra; como creador del verdadero contexto para el arte, y como compositor del nuevo contexto, en él recae la obligación de crear las condiciones adecuadas que permitan *ilusionar*, mostrar y / u ocultar al ingeniero de la obra, y sus objetivos.

También creemos que es importante analizar cómo está el actual estado de la cuestión, con respecto de la percepción de las obras de Wilde, así como de su puesta en escena, y

cómo han ido evolucionando según la época y el director que las recupera para su escena, pues, no es necesario hacer hincapié en el hecho de que las obras se ven incompletas si no se tiene en cuenta cómo la misma enlaza y se extiende al público y al propio autor.

Mediante el estudio de la recepción de sus obras contemporánea a Wilde, y el análisis del alcance que se percibe hoy día de sus obras, veremos cómo éste trasciende en el tiempo a través de sus propios escritos, mediante la visión del mismo que le enfoca como un objeto más de producción –su objeto artesano–, y se sitúa, ya sin su persona –sin el artista– en la escena del siglo veinte, en la modernidad, como un personaje (u objeto) que llega a través del tiempo y como un producto más aparte de sus obras. Para ello, recurriremos a numerosas referencias a esta cuestión, polemizando con las posturas que se sostienen en los distintos estudios más recientes llevados a cabo por investigadores que están actualmente inmersos en estas y otras diatribas que el escritor sigue suscitando, tratando de dilucidar las repercusiones que todavía sus obras provocan a día de hoy. Asimismo, recurriremos a aquéllos estudiosos que fueron pioneros en labrar las numerosas identidades quasi-caleidoscópicas y en ocasiones irreconciliables, que actualmente existen para componer a Wilde.

Finalmente, hay que apuntar que en este capítulo, todo lo concerniente al ‘Bunburysm’ en tanto que técnica que atesora la ocultación por excelencia, ha merecido un apartado en sí mismo, por ser éste la gran ‘tapadera’ o el disfraz, que lo permite de un modo más eficaz, y que fue inventado y acuñado con este nombre por el propio Wilde.

5.2. Evolución y culminación de Oscar Wilde como artesano en *The Importance of Being Earnest*.

Wilde en su faceta de artesano sólo tenía que seleccionar la materia prima adecuada para que se den las condiciones apropiadas y obtener un producto artístico bello. Así, debía crear ese contexto idílico a través de una cuidadosa selección de objetos, poses, diálogos, y escenas en los que basar el desarrollo de su obra, y en los cuales ocultar y evidenciar al mismo tiempo, una crítica cuestionando la rigidez ética. Mediante el uso de la paradoja y el epigrama, reforzaba al objeto, y evidenciaba lo sencillo que resulta cuestionar la rigidez moral a través del arte.

Para los objetos, Wilde estuvo nuevamente muy atento a cómo utilizaban este recurso los franceses. Así vemos como para Wilde no pasó desapercibido el hecho de que un abanico pudiese ser un buen objeto en el que ocultar una información muy valiosa, o que incluso, como si de un personaje se tratase, puede tener la capacidad de revertir la trama de la obra en un giro subversivo e inesperado para el público.

No obstante, no debemos olvidar su ensayo *Shakespeare and Stage Costume* (más tarde *The Truth of Masks*), porque en él, el propio Wilde evidenciaba el uso magistral de los recursos escénicos por parte de Shakespeare, en donde los objetos ocupaban un papel protagonista en la escena. Enfatizando además que el uso objetual correcto – unido a la necesidad de una labor arqueológica apropiada para no incurrir en contextos donde el arte no tendría cabida – crearía toda la aparatología del recurso teatral del ‘parecer-ser’ de la doble interpretación y de la ocultación de significados:

Shakespeare has done in the case of the dandy Parolles, whose dress, by the way, only an archæologist can understand; the fun of a master and servant exchanging coats in presence of the audience, of shipwrecked sailors squabbling over the division of a lot of fine clothes, and of a tinker dressed up like a duke when he is in his cups, may be regarded as part of that great career which costume has always played in comedy from the time of Aristophanes ... Look that my staves be sound and not too heavy— lines which had a double meaning for the audience, remembering the last words which Richard’s mother called after him as he was marching to Bosworth. (802-4)

En cuanto a lo que atañe a los distintos recursos a los que Shakespeare podía recurrir, Wilde dice:

As regards the resources which Shakespeare had at his disposal, it is to be remarked that, while he more than once complains of the smallness of the stage on which he has to produce big historical plays, and of the want of scenery which obliges him to cut out many effective open-air incidents, he always writes as a dramatist who had at his disposal a most elaborate theatrical wardrobe, and who could rely on the actors taking pains about their make-up. Even now it is difficult to produce such a play as the *Comedy of Errors*. (805)

En su tesis de 1989 titulada *Relaciones irónicas en la obra narrativa y dramática de Oscar Wilde*, Luis Martínez Victorio enfoca la originalidad de Wilde y su obra, mediante el uso que éste hace de la ironía, precisamente con la intención de conseguir un efecto y enmascarar:

Se puede establecer como ley universal que en toda ironía literaria habrá un contraste entre realidad y apariencia y un agente, el autor, que se servirá de la apariencia con fines estrictamente irónicos, y no mendaces. Por otro lado, es posible asimismo afirmar que en toda voluntad irónica se encuentra siempre un componente lúdico y no utilitarista, ajeno

por completo a la voluntad de engaño, y que mientras la finalidad de ésta es ocultar la realidad, la de aquélla es mostrarla desde una óptica relativista y enriquecedora. (60)

Ese efecto de ocultación se verá completado por nuestro análisis cultural de los objetos, que encuentran en la mediación del artista como artesano, esa contextualización apropiada para cumplir su cometido e igualmente evocar la ocultación y la crítica mediante el uso del objeto inerte. Es decir, frente a la versatilidad, la viveza y el pragmatismo que destila la ironía en tanto como figura del lenguaje, el objeto, permanece incólume, inerte, pero ‘cobra’ vida precisamente por su ‘participación’ activa en la obra. Así, hay veces que los objetos, parecen ‘contar’ u ocultar más que lo que los propios personajes dicen o hacen.

Otra tesis que nos ha parecido interesante tener en cuenta de nuevo en este aspecto, es la de Ramos Gay a la que ya hemos aludido por su aportación en cuanto a desenmarañar cuánto hay del teatro francés en el inglés. Desde su enfoque historicista, Ramos también presiente en su tesis que el objeto tiene mucha importancia en las obras de Wilde, y que muchos de ellos, ya aparecieron en la escena francesa. En estos objetos o acciones (por ejemplo alude al hecho de comer), intuye una relación casi totémica con el personaje que lo utiliza o lo posee. Sobre la descripción de los objetos, éste concluye que “Wilde traza recorridos argumentales idénticos [a los de la escena francesa] a partir de los accesorios escénicos, sean estos cartas o brazaletes” hecho que se ve además en las “obras de Scribe, Dumas *filis* y Feydeau, ... la fluctuación del tono de cada situación, en función de su naturaleza cómica o dramática, que nos permitirán concluir, si no la exacta reproducción, la aplicación por parte del irlandés de la carpintería teatral propia de estos autores, imprimiéndole un sentido moral inverso” (42).

No obstante, este estudio resulta insuficiente desde nuestro punto de vista pues solo esboza de forma superficial la importancia de los objetos en tanto en cuanto solo se limita principalmente a su descripción. Sólo se centra en ver el génesis del mismo, es decir, su proveniencia e importación de Francia, sin llegar a dilucidar que el uso del mismo está en comunión con la identidad del artesano. Con los datos que venimos aportando en nuestra tesis, si el objeto entonces no se analiza ni se completa con el enfoque cultural, ni se establece la conexión del mismo con el artesano, resulta un análisis incompleto. Ésa es la meta a alcanzar en nuestro estudio, es decir, mejorar la visión que se tiene de la función del objeto en sí como recurso escénico (o literario), que está en estrecha comunión con la

faceta de Wilde como artesano, y que completa por tanto los actuales estudios existentes que aluden al enmascaramiento o la ocultación.

Si en el capítulo segundo sobre *The Picture of Dorian Gray* hemos visto la importancia que recae sobre los objetos en cuanto a la ocultación entendida en varias ocasiones como ‘doble vida’ y a la significación de los mismos en su estrecha relación con el papel del artesano, en *The Importance of Being Earnest*, veremos que esto del “parecer-ser”, al igual que el concepto de la “doble vida”, va a ser muy importante para su análisis. Pero esta vez, a diferencia de la novela, en el teatro, la ocultación se sublima, pues el propio Wilde queda escondido totalmente de su producto, y sólo se mostrará cuando haga extensiva la escena al público mediante su alusión directa al mismo. Todo ello guarda relación con los mecanismos de ocultación –con las “máscaras”– así como con toda esa cuidadosa selección de recursos a la hora de emprender su creación artístico-literaria y que tienen como finalidad conseguir este proceso de “enmascaración”, y la creación de “belleza” en sí misma, y para ello Wilde se valdrá del lenguaje y de los recursos que ya mencionamos en el capítulo previo, los objetos, las descripciones, etc.

La selección de objetos que son o no artísticos depende de una minuciosa intervención que viene de la mano del artesano –que, como ya hemos visto, es la función que el propio Wilde destinó a éste y que además no se puede perder de vista. Asimismo, el artesano, elabora y escoge sus propios objetos, los crea, basándose en distintas influencias creando así su propia identidad, y haciéndose único en este sentido; ésta es su propuesta de individuación y realización artística frente a la reproducción en serie creada en la era industrial. La alianza entre el artista artesano y sus producciones, se ha de ver como una forma excelsa artística frente a la máquina, tal y como se puede ver en esta cita de 1910, del periódico *Arts and Crafts*:

Unless the craftsman can excel the machine he has no excuse for production. But that he is able to do this there can be no question. The hand-made object, if well made, must be superior to the machine-made product. No machine can produce art, for this is the expression of personality –that touch which be tokens loving and intelligent manipulation of medium. It is for the art craftsman to advance the standard of machine manufacture, not degrade it. It is for the Arts and Crafts Societies to make sharp distinction between work which is worthy and that which is inferior-between fancy-work and handi craft-between art and commercialism. (*Arts and Crafts*, 364)

Asimismo, en ese mismo periódico en su sección *Art and Progress*, y en concreto en su artículo ‘Educate by Amusing’ (que nos evoca de forma inmediata a Charles Dickens), dice que:

[A]rt need not be injured by being popularized. The Sistine Madonna is none the less valuable because of having been reproduced in penny prints. The effort, furthermore, would not be fruitless nor commercially ill advised. The public, or that portion of the public that patronizes nickle odeons is by no means indifferent to beauty manifested by art. Newspaper publishers have discovered that cheap reproductions of famous paintings are an attraction the masses cannot resist –that “there is money in them”. The word educational has a dull sound, but there is a possibility, as Mr. Percy MacKaye has pointed out in one of his essays on the Civic Theater, of educating by amusing. This is the opportunity the five and ten cent theaters offer. For instance, there is reason to believe that the spectators at the majority of the moving picture shows would find genuine interest in a series of reproductions of the Library of Congress. (364)

Wilde estuvo inmerso en las corrientes filosóficas y literarias del momento, fijándose especialmente desde sus inicios en aquellos movimientos que defendían el individualismo y la belleza, frente a la industrialización. Participó, como ya hemos visto, de los movimientos estéticos que se propugnaban en Oxford, y de las hermandades que entendían en el plano artístico, una necesidad de retomar la figura del artesano y las técnicas (sobre todo pictóricas y escultóricas en su nacimiento), artesanales frente a las manufacturas industriales, que ponían en peligro, con sus cadenas de reproducción en masa, la identidad del individuo. De semejante caldo de cultivo surgen los primeros brotes de influencias de los que Wilde irá nutriéndose hasta tener su propia percepción estética.

Para estos pensadores y artistas, la pérdida de la identidad que presentían venía de la mano del presentimiento que auguraba que el arte debía ser valorado no solo por su creador sino también por el resto de la sociedad, así como de la capacidad de reproducción en serie que vino con la industrialización. Los esfuerzos de estos pensadores se centraron en el intento de aislar al arte de toda esa aparatología mecánica y reproductiva de / para las masas. Es lógico entender entonces la recuperación del producto artesanal, como arma artística para evitar esa industrialización del arte. Stephen Calloway, en su estudio *Wilde and the Dandyism of the Senses*, afirma que de estas primeras influencias filosóficas, Wilde conformará su propia filosofía estética entendida desde la pose que el dandy le proporcionaría en el ámbito artístico, como una evolución lógica, en la que Wilde desembocaría para la literatura.

Wilde of course belonged initially to that generation of Oxford Aesthetes who, beginning as disciples of Ruskin, had first espoused his earnest, Christian, medieval and Pre-Raphaelite enthusiasms and his desire for ‘Truth to Nature’ in art, only to be seduced in due course by the more indulgently neo-pagan, Renaissance inspired, ‘decadent’ and, consequently, rather dangerously glamorous teachings of Walter Pater. (Calloway 35)

No obstante, tras haberse estudiado y analizado en distintos estudios, en la interpretación de Wilde bajo el punto de vista del dandy decadente, u homosexual, o naive, nos interesa el aporte que nuestro estudio realiza al respecto a través del concepto de artesanía y artesano. Tampoco nos detendremos de nuevo en buscar las raíces o las implicaciones de estas influencias en la figura o vida de Wilde, pero no obstante, si nos detendremos en ver cómo Wilde transforma las mismas en su particular visión estética del arte, y en concreto, en cómo éstas conforman esa identidad de artesano.

Ed Cohen afirma que todas estas influencias revierten en su obra, pero no como influencias copiadas – que es la postura de la que parte en su análisis Kerry Powell en *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s* – sino como reelaboraciones que desembocan en un nuevo producto, tal y como el mismo Wilde defendía en *The Critic as Artist*. Catherine Worth también respalda esta postura que vemos en Cohen diciendo que “Wilde obviously recreates rather than imitates” (*Review*, 364).

El análisis de Wilde en su faceta como artesano, está respaldado por estos puntos de vista, ya que, nos lleva de forma unívoca a esa identidad de Wilde como artesano, y no como plagiador denostado. Una de las principales premisas que él mismo esbozó para esta faceta de artesano-artista en *Art and the Handicraftsman*, consiste en la función que éste debe desempeñar a la hora de reelaborar y contextualizar la materia prima artística. Según Cohen, “the profundity of Wilde’s Works lies precisely in the extent to which he was able to rework the aesthetic, ethical, political and even metaphysical conventions of his period in order to simultaneously underscore and invoke their multiple contradictions” (*Review*, 76).

K. Powell también aporta datos concluyentes que parten desde esa visión de Wilde como prestamista de ideas e influencias, que posteriormente evolucionan y desembocan en una recepción del escritor visto como un caleidoscopio de influjos que confluyen en esa estética novedosa. Asimismo, Melissa Knox coincide con éste en esa idea de Wilde, diciendo que “the more intimately Wilde borrowed from a source, the more original his work became” (*The Critic as Creator*, 45). En lo que respecta a nuestro análisis, la novedad reside en redescubrir bajo la identidad del artesano, esta forma de trabajar con una red de influencias e intertextualidades. Así, Wilde, en tanto que creador de nuevos productos, debe el resultado del mismo a esa labor de escrutinio que parte del artesano, y que además, es el responsable de crear un contexto adecuado a dichas influencias, así como de hacer una selección apropiada para el mismo, para conformar un nuevo producto

artístico. Ninguno de los escritores de su época puede ser visto desde este prisma, por varias razones. Wilde es el único escritor que llevó a cabo esa reordenación de tejidos de influencias, poses, objetos, etc., acorde con sus preceptos estéticos, esbozados en sus ensayos. Además, todos ellos cumplen la máxima de generar en un producto artístico que juega con la ilusión, y que no copia la realidad. No podremos ver bajo este prisma por ejemplo a Dickens, pues, su ficción choca con todos estos códigos estéticos que se ven en Wilde, tal y cómo se justificó en el capítulo cuarto.⁶⁵

5.3. Análisis cultural de los objetos, poses y diálogos en *The Importance of Being Earnest*

En este apartado, se desvelará la crítica que Wilde encubrió mediante el uso de técnicas o estrategias que concede un papel importante en el texto dramático a los objetos cotidianos, poses, vestimentas, etc., ya que todos ellos son los que hacen posible la enmascaración de una significación subyacente y subersiva. El impacto que se percibe en la obra como resultado final mediante la utilización de estos objetos con el fin de subvertir los valores o ponerlos en entredicho, así como el intento de modificar el curso de la acción, se crea principalmente por la labor de contextualización, que como ya se ha venido viendo, concede la faceta de Wilde artesano. Esta labor recae sobre el artista como artesano, pues custodia la habilidad de acomodarlos en el lugar escénico al que pertenecen, manipulándolos para, además, conseguir el efecto artístico deseado. Además, el poder de evocación de los objetos, se hace precisamente más potente por pertenecer éstos al ámbito de la cotidianeidad para el público de ese momento, haciendo que éstos no pasasen desapercibidos. Curiosamente, será por esta misma familiaridad, que el espectador común no sabrá entender la suave crítica que se deslizaba a través de todos esos gestos y objetos, que ponían en evidencia los vicios de la alta sociedad, y que incluso ponían al desnudo sus propios defectos, carencias y debilidades humanas, así como las normas que ellos entendían por rígidas, y que se ponían entredicho con situaciones prácticas en donde los personajes cambian de opinión –normalmente de una opinión rígida a otra de mente más abierta –por ejemplo el puritanismo de Lady Windermere, se

⁶⁵ En concreto, remitimos al Capítulo 4, apartado 4.2.

transforma en un individualismo que cuestiona todas esas normas que un acto antes, han salido de su propia boca.

Se ve entonces cómo los objetos, actúan como en la escena como una especie de *Caballo de Troya*, que oculta en sí el poder de la crítica. Es por este mismo hecho además, que Wilde ya insistía en la democratización del arte para el público en sus ensayos más significativos entre los que destaca los ya hartamente mencionados *The Soul of Man under Socialism*, *Art and the Handicraftsman*, y *The Decay of Lying*. Wilde espera del público que sea capaz de ver no sólo *the tip of the iceberg* –utilizando una terminología que se emplearía más tarde para las obras de Hemingway–, en cada golpe de ironía, en cada epigrama, sino que espera que el público actúe de una forma *intelligent* (como señaló la noche en su apelación al público la noche del estreno de *Lady Windermere's Fan*, mientras exhalaba el humo de su cigarro), además alberga la expectativa de que la audiencia vea cuál es la esfera del arte, qué papel no puede ocupar en ella la moral, y cómo ésta –ya de paso– se cuestiona y hace aguas en cada epigrama y con cada objeto.

El patrón con el que comenzaremos el análisis cultural será siempre el mismo: primero empezaremos centrándonos en los objetos más comunes que aparecen en la obra (incluidos aquellos que suponen avances tecnológicos); también en este apartado nos centraremos en las prendas de vestir, así como en todas aquellas alusiones que se hagan en el texto, en donde aparezcan mencionados los gustos en el vestir, o referencias a la apariencia física, como factores que ayudan a crear ese avatar, (la máscara); luego enfocaremos el análisis en las descripciones que se hacen de piezas musicales, y a la importancia que tienen éstas dentro del texto; y por último prestaremos atención a los gestos o poses de los personajes, por entender que eran una manera apropiada de comunicación no verbal en aquel entonces, (*body language*), en las que incluiremos fórmulas de cortesía, todas aquellas escenas en donde la comida aparece ligada al personaje para aportar un significado o enmascarar al personaje y su función crítica, o donde se mantiene un diálogo epigramático. Una vez aclarado el patrón del esquema a seguir, y habiendo contextualizado anteriormente la obra –*The Importance of Being Earnest* (1895)–, nos centraremos en el análisis del primer objeto en el siguiente punto.

La selección de los objetos y la adecuación de los mismos en las escenas apropiadas, es la función que ya hemos visto del Wilde artesano. Dicha selección, responde a esos criterios artísticos que se materializan mediante esas labores arqueológicas que el propio Wilde defendía de Shakespeare en *Stage Costume*. Dicha técnica es la que atesora el

illusion que la creación artística quiere concebir, huyendo de ese modo de la imitación de la realidad. Peter Raby, en *Wilde's Comedies of Society*, recoge la importancia que los objetos o el atrezzo tienen en las distintas obras de Wilde, y afirma, que a través de la indumentaria escogida para los personajes, se consiguen distintos efectos teatrales que refuerzan sin duda todo el entramado escénico; desde la construcción de la identidad o de la máscara del personaje, hasta servir como apoyo al diálogo en sí, así como construir la ocultación de significaciones críticas que se confunden en distintas situaciones cómicas. Esta importancia por la indumentaria como baluarte principal para crear ese *illusion*, se ve en todas las obras de Wilde (desde aquellas que hemos recogido bajo la consigna de primera etapa de producción dramática, hasta sus *society comedies*:

Wilde, as instanced by the notorious button-hole, which reached its apotheosis in Lord Goring's lapel in *An Ideal Husband*, operated through male as well as female costume detail: one of his notes to Alexander concerned Lord Augustus's coat ... 'too horsy: also he should take it off. He wants to make a night of it.' (Wilde would reserve his most brilliant *coup de théâtre*, achieved by costume alone, for Jack's entrance in *The Importance of Being Earnest* in full Victorian mourning.) Kaplan and Stowell have drawn attention to the visual contrast between Lady Windermere ... the Puritan, standing in Lord Darlington's rooms with bare arms and low-cut gown, having thrown off her cloak and flung it on the sofa, while Mrs Erlynne, the woman with a dozen pasts, remains cloaked throughout 'in a garment of sound English manufacturer'. The cloak itself conveys complex associations. The mother covers up her daughter; the sexually promiscuous protects the innocent; the action signifies Lady Windermere's decision to turn to her child ... (149)

Wilde fue precursor en el hecho de prestar una atención pormenorizada al vestuario y a los objetos que aparecían en escena, cuidando hasta el último detalle, y consiguiendo crear incluso un fenómeno de *merchandising*, después de cada obra, pues, se empezó a generar gran expectación por el vestuario que aparecía en sus obras. Joel Kaplan y Sheila Stowell, a los que hemos visto mencionados en la cita de Peter Raby, recogen la importancia y la repercusión generada a posteriori, del vestuario escogido por Wilde, en su libro titulado *Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes*. Raby, haciéndose eco del estudio contenido en este libro, asevera que:

They quote Florence Alexander, in charge of the women's costumes, who commented that 'in those days people went to see the St James's plays *before* ordering a new gown'; and the key costumes for Marion Terry as Mrs Erlynne and Lily Hanbury as Lady Windermere were made by the couturières Mesdames Savage and Purdue. These ensembles were minutely reviewed and illustrated in the press, ensuring that significant details were given close attention. (149)

Pero, no sólo el vestuario suscitaba expectación en cada obra, sino el propio Wilde, era visto como un personaje más, cuyas acciones eran observadas muy de cerca así como su indumentaria. Vemos a Wilde construido a si mismo como uno de sus personajes y traspasando su persona más allá del escenario. Raby reafirma esta postura y asegura que “it was Wilde’s manner which attracted attention, and, from some quarters, censure, as he walked onto the stage smoking a cigarette, in mauve gloves and with a green carnation in his button-hole” (149).

Según afirma Tirthankar Bose, en su estudio de 1978 *Oscar Wilde’s Game of Being Earnest, The Importance* resulta ser mucho más compleja que lo que aparenta *a priori*, y según se demuestra con el empeño de los numerosos directores que han vuelto a traerla a la escena. Además, alude a la importancia que Wilde dio a toda la estructura formal de la misma:

Wilde dismissed *The Importance of Being Earnest* as a play “written by a butterfly for butterflies,” and for many years this has been the usual response of playgoers and critics alike. Wilde’s linguistic virtuosity is so complete and so consciously flaunted that the play exists for most people as a dazzling, if insubstantial tissue of pun and paradox. ... However successful this kind of production may be as entertainment, it stops short of revealing other, broader dimensions of meaning in the play, such as the sociological concern, ... or the ethical framework. ... But even these sensitive studies tend not to approach these levels of meaning through the design of the play’s theatrical presence. *Earnest* offers a powerful view of society precisely because it is a subtly planned formal structure, and more thought needs to be given to the elements of design in the play to understand it as a stage-event. (81)

Precisamente, esa importancia estructural es parte de la labor de Wilde como artesano, es una evidencia más del proceso artesanal que se ve reflejado en sus obras como creación. Asimismo, vemos como la estrategia del propio Wilde cuando despacha su obra como “written by a butterfly for butterflies” (Ibíd), no es más que otra evidencia de que en el fondo, como ha señalado Tirthankar, su obra revela cuanto menos cuestiones de carácter social y ético más profundos. Así, uno de los principales problemas que este Tirthankar ha puesto de manifiesto con respecto de las interpretaciones que, tanto sobre el escenario como sobre el papel, se han llevado a cabo de las obras de Wilde, reside en que no se centran en las significaciones que se infieren de la estructura con la que las críticas a la sociedad se materializan. Por ello, sentimos que la atención que hemos prestado a los objetos y a la importancia que estos cobran en la creación de la obra, forman parte de esa estructura a la que Tirthankar alude, y además, reivindicamos la como parte de la labor de Oscar Wilde como artesano, pues el escenario, que es donde “the elements of design

in the play [are] to understand it as a stage-event” (Ibíd), es la plataforma artesanal por excelencia, donde los personajes y la trama se encarnan y cobran vida en un proceso que evidencia la necesidad de ocultarse de una sociedad rígida, y de reivindicar el individualismo.

5.4. La ocultación a través de los objetos de la escena

En este apartado, nos centraremos en el análisis de los objetos principales, así como de las poses o técnicas de las que se vale Wilde para construir la máscara. Uno de esos objetos tan importantes y con los que comenzaremos a extraer las distintas significaciones unidas a este objeto es la pitillera.

La pitillera era un objeto de uso muy común en aquella época principalmente entre los hombres de la aristocracia, o clase media-alta. Era algo más que un simple objeto que se usaba para guardar el tabaco, pues también era un objeto que confería distinción, un símbolo de glamour, buen gusto y sofisticación. Aunque las mujeres de clase alta también fumaban,⁶⁶ no obstante, como hemos mencionado, la pitillera era más bien un objeto que poseían los hombres. Así vemos como en un primer nivel de análisis superficial de este objeto, se ve asociado de dos connotaciones que le confieren al mismo un valor global y una identidad concreta; es decir, por un lado distinción, y por otro, vemos que el género del objeto es masculino.

Asimismo, atendiendo a su apariencia física, vemos cómo las pitilleras en aquel momento, estaban unidas a otra cualidad: la de ser realizada a mano, de forma artesanal, por ser un objeto que precisamente estaba destinado a conferir esa distinción. Por tanto,

⁶⁶ El tabaco era un producto que en el siglo XIX estaba al alcance de casi todo el mundo, - incluidos los niños. De igual manera, se desconocían los efectos perniciosos para la salud que el tabaco puede acarrear consigo de la manera en que los conocemos hoy. En un artículo escrito en 1980 por R.B. Walter titulado *Medical Aspects of Tobacco Smoking and the Anti-Tobacco Movement in Britain in the Nineteenth Century*, vemos como el tabaco durante el siglo XIX fue usado incluso con la idea de que tenía propiedades curativas inyectándose en vena las sustancias y propiedades de éste, llegando incluso a determinar lo siguiente: “Doctors spoke on the basis of their clinical impressions; statistics, if collected at all, were on a narrow and unrepresentative basis. The wisest conclusion, said Professor E.A. Parker, was to avoid a conclusion at all. Nevertheless, the indiscriminate shooting by the anti-tobacco doctors did strike some real targets. Lung cancer, still rare in the nineteenth century, was scarcely one of them. ... Nineteenth-century doctors spoke of “tobacco heart” and “tobacco angina” to refer to a number of disorders ranging from the most serious troubles to the minor palpitations that usually cleared up when heavy smokers moderated their smoking habits” (Parker 5).

las pitilleras, solían estar hechas de oro y/o plata, y otros metales preciosos que avalan la importancia de aquél que lo poseía o que incluso se le confiere de inmediato una vez éste recae en sus manos. Incluso tenían distintos elementos decorativos para hacerlos más elegantes. Algunas de ellas, venían incluso decoradas con joyas engastadas para hacerlas todavía más ornamentales y artísticas si cabe, pues eran verdaderos objetos artesanales. Así pues, de primeras, tenemos ya las asociaciones que se confieren a este objeto de manera inconsciente, y que la audiencia del XIX tenía afiliadas a este objeto, y que permiten que podamos entender por tanto, qué significado tenía a priori.

También era una práctica muy común que las pitilleras tuvieran una inscripción con el nombre de la persona a quién pertenecía, o con una dedicatoria en el caso de que fuese un regalo, (o incluso con el nombre de la persona que hacía el regalo). Todo esto respondía una vez más al mero hecho de distinguir un objeto del otro como forma de individuación, o a darle un toque más personalizado a un objeto que ya era muy común en aquella época entre las clases altas. No obstante, todas estas asociaciones que hemos visto aparejadas a este objeto, se ven amenazadas y se ponen en cuestión, a causa de la capacidad de producir, copiar y multiplicar que la industrialización trajo consigo. Es por ello, que se ve cómo este objeto artesanal de nacimiento, se ve obligado a evolucionar y a transformarse, para huir del poder de imitación y reproducción que tiene la industrialización, para seguir viéndose dotado de todos estos atributos. Pero finalmente sucumbe a la máquina, y el último reducto para reivindicar esa distinción, viene precisamente del nombre que esté gravado en el mismo, y por tanto dichas asociaciones además, se verán extendidas al propietario, y a su (re)nombre.

Por tanto, tenemos un producto artesanal de nacimiento, industrial en su madurez, pero que sigue preservando sus connotaciones mediante la inclusión de otros mecanismos (el nombre), así como por tratarse de un objeto que estéticamente resulta bello en su apariencia, siendo entonces un producto artístico e *inútil*, pero que apoya la creación tanto de la identidad como de la ocultación de la misma.

A través de esta suerte de disección que hemos llevado a cabo con este objeto, no nos sorprende entender porqué lo escogió Wilde.

Era un objeto, que Wilde había elegido con el propósito de encerrar en él el causante de las sospechas que los personajes protagonistas tienen sobre sus respectivas dobles vidas. La elección no es aleatoria, pues fue escogido por ser un objeto que, como

decíamos, puede llegar a ser bello si se siguen los pasos que ya hemos visto sobre todo en *The Soul of Man under Socialism*, en donde se puede ver además esa concatenación de asociaciones que tiene, y que parten uno detrás del otro, como en una cadena de montaje industrial: artesanía-belleza-arte-(in)utilidad-moralidad-ética; es decir, el objeto artesanal es bello, produce verdadero arte, y por lo tanto, su finalidad ha de ser *inútil* en términos mercantiles; en contraposición, la utilidad de un objeto, está unido a la idea de producto en serie, de lo feo, y está sujeto a la aparatología del estado que legisla y vigila las libertades del individuo mediante su código ético y a través de las normas rígidas que no permiten el desarrollo del individualismo. Wilde legó a afirmar al respecto de la representación de las injusticias sociales de corte moral que, ni siquiera es necesaria la distinción que se hace un código ético para el hombre o para la mujer, sino que precisamente, ninguna ley es necesaria para el ser:

“(Oscar Wilde): Several plays have been written lately that deal with the monstrous injustice of the social code of morality at the present time. It is indeed a burning shame that there should be one law for men and another law for women. I think that there should be no law for anybody” (Hesketh-Pearson 251)

En definitiva, son los extremos de una concepción artísitica que otorga al arte –mediante la unión y recuperación de la artesanía como mediador frente a la industria– el estado de supremacía y custodia de la realización del individuo, y en cuyo punto medio, se encuentra el producto, el objeto: por un lado el artesanal, y por el otro el industrial –el primero garantiza la libertad y la capacidad de cuestionar el sistema; el segundo forma parte de él, y sólo puede aspirar a ser copiado, repetido, multiplicado y a perpetuar la pérdida de identidad individual del obrero que lo produce, frente al artesano, que atesora su individualismo a través de su producción.

Toda esta significación en relación a la pitillera se recoge en los parlamentos que mantienen los personajes Jack y Algernon en el acto primero:

JACK: Do you mean to say you have had my cigarette case all this time? ...

[Enter Lane with the cigarette case on a salver. ALGERNON takes it at once. LANE goes out.]

ALGERNON: I think that is rather mean of you, Ernest, I must say. [Opens the case and examines it.] However, it makes no matter, for, now that I look at the inscription inside, I find that the thing isn't yours after all.

JACK: Of course it's mine. [Moving to him.] You have seen me with it a hundred times, and you have no right whatsoever to read what is written inside. It is a very ungentlemanly thing to read a private cigarette case. ...

ALGERNON: Yes; but this isn't your cigarette case. This cigarette case is a present from someone of the name of Cecily, and you said you didn't know anyone of that name.

JACK: Well, if you happen to know, Cecily happens to be my aunt. ...

ALGERNON: Yes. But why does your aunt call you her uncle? 'From little Cecily, with her fondest love to her dear Uncle Jack.' There is no objection, I admit, to an aunt being a small aunt, no matter what her size may be, should call her own nephew her uncle, I can't quite out. Besides, your name isn't Jack at all; it is Ernest.

JACK: It isn't Ernest; it's Jack. (Act I 10-11)

Tenemos que señalar que es precisamente el uso de este objeto lo que le permite a Wilde ocultar en él de forma muy sutil el hecho de que para sus contemporáneos de clase alta era muy importante un apellido, un nombre de clase y distinción, y que sin embargo no dejaba de ser un inconveniente en la práctica del día a día, o un disfraz que proporcionaba una imagen que no correspondía con la verdadera realidad y que encasillaba en un *modus vivendi* específico y ad hoc al portador.

El nombre en la pitillera, era un recurso al que la industrialización empujó a la clase alta, para distinguirla del resto de copias. El nombre confería aún más valor si éste pertenecía a alguien de la aristocracia, y además, permitía alardear en los momentos en que esa pitillera se sacaba para ofrecer un cigarrillo a alguien que compartiera conversación en un evento social o en las *smoking-rooms*.⁶⁷ Todo ello para fingir un 'yo' delante del escaparate de la sociedad. La labor del Wilde artesano en este caso, es escoger este objeto, la pitillera, por ser algo familiar, pero a la vez algo bello, se puede decorar, es de plata, o de oro, engastado en joyería, es un elemento de sociedad, lo muestra ante su 'público', éstos lo reconocen enseguida, pero no se dan cuenta de que detrás de él, permanece oculta una crítica a la moral imperante en ese momento.

Cuando la pitillera está en manos de Jack, y Algernon no puede apreciar la inscripción y los nombres gravados, su identidad que oculta una doble vida, está a salvo. No obstante, cuando cae en las manos equivocadas, el objeto cambia de contexto, y por lo tanto pone en peligro el artificio que le ha permitido ocultar esa doble vida, que ha conseguido mantener hasta entonces gracias a él.

⁶⁷ En la alta sociedad inglesa, existían habitaciones en las casas destinados específicamente al esparcimiento social y al tabaco en sí, de ahí la importancia de mostrar, llegado el momento, cada uno su pitillera. Estos espacios eran conocidos como los *smoking-rooms* (habitaciones donde fumar), y en *The Importance of Being Earnest* aparece precisamente esta habitación, (así como también aparecía anteriormente en *The Picture of Dorian Gray*): "[ALGERNON:] Bring me that cigarette case Mr Worthing left in the smoking-room the last time he dined here" (Act I 10).

El hecho de gravar un nombre en la pitillera implica aferrarse a ese nombre. Ernest o Jack, según en qué plano esté en ese momento (campo o ciudad), juega con un nombre u otro tal y como veremos, por eso se vale de esos mecanismos-objetos que eran los verdaderamente meritorios y notorios de un puesto en la sociedad en aquél momento, para poder pertenecer a dos mundos distintos sin que nadie le pida explicaciones. Este hecho de aferrarse a un nombre que conforme una imagen social, también se refuerza con otro objeto en esa misma escena, y era el uso de las tarjetas de presentación (*cards*), tal y como podemos ver en el siguiente diálogo de la obra:

ALGERNON: You have always told me it was Ernest. I have introduced you to every one as Ernest. You answer to the name of Ernest. You look as if your name was Ernest. You are the most earnest-looking I ever saw in my life. It is perfectly absurd your saying that your name isn't Ernest. It's on *your cards*. Here is one of them. [Taking it from the case.] 'Mr Ernest Worthing, B.4, The Albany.' I'll keep this as a proof that your name is Ernest if ever you attempt to deny it to me, or to me, or to Gwendolen, or to anyone else. [Puts the card in his pocket]. (Act I 11)

Wilde evidenció (ya en el propio título de la obra) la importancia que tenía para la sociedad victoriana del momento el aferrarse a un nombre, un título, pese a que detrás de él muchas veces no hubiese nada, ni un solo bien, nada de fortuna, pero si una buena imagen de cara a la galería, de ahí que Wilde usase este objeto como mecanismo de ocultación y evidencia de esos defectos de esa sociedad en su narración.

Era muy común entre los miembros de la aristocracia de aquél entonces, crear intercambios transaccionales en los que los *nouveau riche* podían relacionarse y emparentarse con la alta sociedad, aún incluso, cuando estos nuevos ricos proviniesen de la burguesía o de otras partes del mundo debido a la expansión imperial. Por otra parte, la aristocracia podía obtener beneficio económico de estos recién llegados. No obstante, existía un sentimiento hacia ese nuevo colectivo social de recién llegados, que veía a estos nuevos ricos como una especie de alta sociedad de segunda clase.

No importaba cuál fuese la verdad, solo importaba el prestigio del nombre (de la “máscara”) en la que te ocultas, y eso te permitirá actuar en diversos planos de tu vida con total impunidad (o mejor aquí debería haber dicho para una realización individualista satisfactoria).

Por eso es importante que cuánto mejor parezcas, mejor conseguirás el engaño. Es decir, si tu pitillera lleva tu nombre, mejor conseguirás tu disfraz de apariencias, por eso Wilde escogió meticulosamente este objeto. Toda esta importancia que se le da en la

época victoriana al hecho de tener un buen nombre, está muy estrechamente ligado con otros conceptos que aparecerán en la obra en las siguientes páginas, como lo es el hecho de casarse con alguien que posea ese buen nombre de cara a la sociedad, o como lo es el hecho de que Wilde utilice el mecanismo del bautizo para cambiar de nombre a conveniencia de los personajes de una manera tan trivial, para conseguir el ridículo objetivo de pertenencia a una clase y a una normas las cuales el escritor intenta subvertir. El hecho de vivir bajo la apariencia oculta bajo el nombre, o el cambio de personalidad para esconder otra faceta del ‘yo’, llevando una doble vida según sea el ámbito de nuestras vidas en donde estemos, es lo que Wilde denominó *Bunburyism*. Nos referimos en este caso al personaje de Jack y al de Algernon, cuyos nombres y vidas son totalmente distintos si están en el campo desempeñando un papel, o en la ciudad desempeñando otro totalmente distinto. La técnica que acuña por primera vez el nombre a esta forma de vivir, el *Bunburyism*, será otro de los grandes mecanismos que tendremos que analizar, en un apartado destinado sólo a ello. Ahora, simplemente lo avanzamos porque está estrechamente unido a toda la parafernalia de las etiquetas, de los nombres, y a su vez al hecho de inscribir esos nombres en los objetos —en la pitillera en este caso— en un intento por dar veracidad a la máscara que el personaje se pone ante la sociedad, y que preserva esa posición social que se ostenta por poseer dicho nombre. Por otra parte, el Wilde artesano ponía de manifiesto al utilizar estos objetos en sus obras, otro patrón ideológico que apuntaba esta vez a la burguesía y a su confianza plena en la industria para que ésta produjese “objetos útiles.” Para la estética que desplegaba Wilde en sus obras, ese arte por el arte como estrategia de evasión de una sociedad industrializada que mostraba su fealdad en sus productos útiles, el propio arte en sí y el artista solo tenían como finalidad el evocar en el espectador (a través de los objetos producidos a fin de cuentas por esa industrialización o traídos desde las diversas colonias que el imperio se anexionaba), la posibilidad de ver cómo se lleva a cabo el individualismo mediante la desvinculación del arte de cualquier norma moral.

El arte es “inútil” ya que no está al servicio de intentar cambiar la realidad, ni de los intereses de la burguesía. Por eso, hay que ver en el uso de los objetos que hacía Wilde en sus obras, otra crítica suave y encubierta a esa utilidad que querían dar los burgueses a todo lo que la industrialización producía. Wilde solo usa este objeto en nombre del arte y por el arte en sí, como una pieza de exhibición, que crea una ilusión mágica entre aquellos que asisten o leen sus obras, de tal manera que la pitillera (pongamos por caso),

jugaba por partida doble en este caso. Se evidenciaba la ridícula necesidad de ocultarse en un nombre entre los miembros de la clase alta, para ser alguien en una sociedad arcaica y perpetradora de la continua pérdida de rasgos propios del individuo, así como de sus aspiraciones, y que, si no quiere sucumbir a esa masa informe sin identidad, ha de desarrollar estrategias para mostrar una cara, y ocultar otra. De ahí que el nombre sea el primer estadio de construcción de la máscara social, ya que el no tener nada no importaba siempre y cuando tuvieras un nombre que mostrar y en el cual ocultarte al mismo. Según el estudio llevado a cabo por Peter Raby en su *The Origins of the Importance of Being Earnest*, Wilde, (más aún para esta obra que en las anteriores), se implicó en el cuidado de todos los detalles que conforman la escena como lo es el vestuario o la propia selección del elenco de actores que encarnarían sus personajes, pero incluso, se ve cómo el nombre de los personajes ha de evocar todas estas cuestiones de la importancia anexada a un nombre, pues no en vano, se evidencia en el título de la obra. Raby afirma que incluso del primer borrador de la obra a su puesta en escena final “some of the key names had shifted” (143), y que sólo el nombre de Miss Prism fue el que permaneció siendo el mismo desde el principio, afirmando que así, su nombre “retains the same name from scenario to first performance” (Ibid.). lo cual le confiere “an unexpectedly high profile within the play’s development” (Ibid.). También se ve cómo cambian los nombres de otros personajes de la obra, teniendo entonces que “Lady Maud Rufford has become Lady Gwendolen, her mother retains rank of Duchess; more significantly, Bertrand/George Ashton, repeatedly referred to as ‘Guardian’ in the scenario, has been transformed into Mr Worthing” (143).

El nombre es pues clave en toda la obra y, tal y como afirma P. Raby, esta preocupación por elegir el nombre adecuado está en conexión con el arte de mentir:

The obsession with the name, and so with form, lies at the play’s core, alongside the art of lying, which alone can make married life bearable. Two other quotations from these notes reinforce the theme. On the third page, detached from the dialogue, at an angle and underscored, is the phrase: “Mr Bunbury -always ill-;” and on the fourth, the following resonant exchange, expanded from the scenario. (143)

En cuanto a la selección de los nombres, objetos, etc., resulta esclarecedora la tesis que P. Raby defiende al respecto afirmando que “[a]ll the evidence points to Wilde constructing *The Importance of Being Earnest* with great rapidity and zest, incorporating material which lay conveniently at hand -names, incidents, circumstances - into an outline, and more crucially a tone and manner, which had already taken shape in his mind” (143). Y además ofrece pruebas de esas pruebas que sostienen su teoría:

The names of the two single-minded girls in his play are finely differentiated. Gwendolen Fairfax carries a certain weight and crisp urbanity, appropriate for Lady Bracknell's daughter, while Jack's ward, Cicely Cardew, has a musical lightness about it. Wilde was an undergraduate at Magdalen with two of the Cardew family. Miss Cecily Cardew was born in 1893, and Wilde reportedly promised, when staying with the Cardews at their country house, that he would name the heroine of his next play after her. (The Victorians would have pronounced "Cecily" as "Cicely," as was done in Nicholas Hytner's 1993 production at the Aldwych Theatre, London). (145)

Por otra parte, para la nueva clase social creada con la industrialización, la burguesía, se podría decir que la pitillera evocaba en ellos la evidencia de un objeto del todo inútil, pues no es práctico, solo es bonito de ver, es ornamental, pero que crea en estas clases el deseo de aspirar a ese mundo mejor de la clase alta (al menos en teoría). Si volvemos a recurrir a los preceptos expresados en los primeros ensayos sobre arte de Oscar Wilde, podríamos decir que esta cuidadosa selección de sus objetos puede incluso crear en los estamentos más pobres de la sociedad el deseo de querer crearlas ellos mismos, si se dan cuenta de que a través de la realización artística, el hombre consigue su individualismo. No tenemos más que recordar su ensayo *Art and the Handicraftsman* de 1883, y la cita (ya mencionada en el capítulo segundo),⁶⁸ donde Wilde hace referencia a esto precisamente.

Vemos por lo tanto como el verdadero valor para Wilde es la belleza en sí misma, y advertimos igualmente cómo ésta, no es en ningún momento un medio para enriquecer de alguna manera a aquél que la posee, sino que es simplemente una forma de obtener puro deleite.

El siguiente objeto con el que continuaremos nuestro análisis son los diarios.

Los diarios se convirtieron en un objeto de uso muy común también entre las mujeres de clase media-alta del XIX. Éstas lo usaban para anotar todo tipo de vivencias y experiencias, secretos e incluso chismorreos, que en ocasiones compartían a la hora de reunirse para charlar y tomar el té, u otro tipo de eventos donde solían congregarse las mujeres. Se trata entonces de un objeto cuyas asociaciones son principalmente la imaginación (si se trataba de aspiraciones en donde dejaban volar su mente), o en donde se lleva a cabo el registro de las rutinas acontecidas. Asimismo, los diarios son un objeto principalmente femenino, pues son ellas las que hacen mayor uso de él. Los llevaban

⁶⁸ "[L]et me tell you how it first came to me at all to create an artistic movement in England, a movement to show the rich what beautiful things they might enjoy and the poor what beautiful things they might create" (*Essays and Lectures*, 178).

siempre consigo, y hacían de ellos sus particulares obras de literatura. En periódicos de la época, se encuentran anuncios en los que se publicita y se incita a la compra de estos diarios como un objeto que resulta necesario tener entre las jóvenes y mujeres de entonces, (más quizás que entre las señoras de cierta edad). Si pensamos en las connotaciones que este objeto evoca a priori, veremos como ya de entrada, contrasta con el anterior descrito. La pitillera era un objeto masculino, y dotaba de distinción a su dueño al mostrarlo. El diario es un objeto femenino, y juega con la ilusión de crear una vida nueva pero en la ficción. El contraste no es gratuito. A través de estos objetos, hombres y mujeres entrar en el mismo juego de las apariencias en sociedad, y de la enmascaración de sus verdaderas aspiraciones. Si para la pitillera hemos visto cómo oculta la acción de una doble vida en el hombre, llevada a cabo hasta sus últimas consecuencias; veremos como en el diario, se juega a generar pretensiones a alcanzar también otro tipo de vida, pero que en la vida real, quedan simplemente ahí, en el plano de los anhelos no realizados (e irrealizables por su condición), y no de las materializaciones.

Los diarios también tenían aparejados una asociación de apertura, o, en otras palabras, de abrir y liberar tu *self* verdadero en petit comité, pues, tal y como señalamos antes, era una práctica común el hecho de que las mujeres leyese sus diarios mientras estaban reunidas tomando el té. Del mismo modo, también hemos visto como la pitillera también tiene ese carácter ‘aperturista’ para el hombre en sociedad. Cuando los hombres se reunían en las *smoking rooms* y trataban sus asuntos de negocios o política, la pitillera – y sus inscripciones– pondrían de manifiesto de forma silenciosa, el rango social de su poseedor.

Wilde en su faceta de artesano, no pasó por alto estas connotaciones, así como tampoco dejó escapar, que el diario también es un objeto artesanal, que en cierto modo custodia el individualismo en potencia (no en acto) de la que lo posee, mediante las palabras que éste guarda en él. También proporcionaba distinción a su poseedora añadiendo la habilidad que tenía la misma para leer y escribir, (algo que no todo el mundo sabía entonces). Además, el diario es un objeto que también puede ser decorado para conseguir esa distinción, de una forma bella, ornamental. No obstante, también es un objeto que, al igual que la pitillera, fue blanco de la copia y reproducción del mismo, en el proceso de montaje industrial, por tanto, pone en peligro esas connotaciones primeras a través de su capacidad de duplicación.

Lo más importante a tener en cuenta de los diarios y que hay que sentar como punto de partida, es que principalmente, los diarios forman parte del terreno de lo puramente subjetivo, pues las narraciones o relatos que en ellos solían escribirse formaban parte de las vivencias y de los puntos de vista de la escritora, y de cómo ellas mismas habían interpretado o vivido esas experiencias —esto es así en el supuesto al que aludíamos antes en que el diario se usase básicamente como una forma de llevar un registro. En cambio si era para reescribir en el mismo, la cotidianeidad de sus vidas en el día a día, y apuntar a alcanzar nuevas aspiraciones, vemos cómo entonces pasa a ser directamente terreno de la ficción. Por lo tanto hay que hacerse una pregunta: ¿hasta qué punto era o no veraz dicha información contenida en los diarios? No es que la respuesta a esta pregunta vaya a aportar mayor relevancia a nuestro estudio, pero no obstante, si conviene hacer este inciso y analizar superficialmente si la información ahí vertida era o no veraz, pues está en conexión con el anhelo de *fabricar* una nueva vida, y de construir una nueva identidad (un *second self*). Lo único que nos interesa saber en este caso, es que los diarios custodian y ocultan entre sus páginas, una suerte de ficción (o metaficción, en este caso), que a veces esconde lo indecible —por ejemplo los pecados que serían ajusticiados en el plano de la realidad— o contienen las vivencias reales o ficticias de sus protagonistas que, en definitiva, ayudan a crear esa *illusion* mediante su poder distorsionador de la realidad. Un ejemplo de este hecho último, lo veremos en el personaje de Cecily, al inventarse un romance con Algernon que nunca existió, pero que curiosamente, como si de un oráculo se tratase este objeto, después se materializa en la realidad, por lo tanto, Wilde, adjudica al objeto la capacidad de cuestionar la rigidez de la ética y la moralidad, mediante la realización de los anhelos verdaderos en el plano de la meta-realidad que se refleja en la escena. Se ve en este hecho la frontera desdibujada que existe entre ficción y realidad, cuestionada en el escenario. Esto recuerda, aunque sea de lejos, a la revelación de la verdad del fantasma del Rey Hamlet a su hijo, que hace que las líneas de realidad o ficción (o *sueño*) aparezcan borrosas, y que las máscaras se sucedan a veces ocultando y otras mostrando, reivindicando acción y no pasividad; de ahí que lo que revela el diario, se materialice. O también nos lleva a otra revelación en *Hamlet*, la del secreto que se pone de manifiesto mediante la puesta en escena del *play inside a play*, donde se corre el velo para el público, pero que en la construcción textual de la escena, sólo tiene poder de calado en algunos de los personajes de la obra. Es, en cierto modo, un guiño cómico al amor que Wilde profesaba a Shakespeare. Lo realmente original en Wilde, es transponer una realización en la escena de un hecho que en la sociedad real es de por sí irrealizable.

En el personaje de Cecily, su ficción y sus anhelos reflejados en el diario, trascienden cualquier norma ética, y traslada su historia de ficción, a la primera persona, dejando detrás la tercera persona.

Mediante la escritura de los diarios se ha podido comprobar posteriormente que las mujeres, muchas veces hacían un uso de este objeto más propio de la literatura que del terreno privado o particular y comenzó a desatar cada vez más inquietud por convertirse en escritoras. Recordemos a la propia Elizabeth Robins, de la que hemos visto cómo escribió una autobiografía a modo de diario de sus vivencias, que nunca vio publicada, y que le llevó a animarse a escribir una novela que desafortunadamente tampoco vio publicada. En ella, crea su propio alter ego y el de Oscar Wilde, aludiendo a cuán diferentes eran sus posturas con respecto de la concepción de la escena. Así, tal y como señala Kerry Powell en su *The Theatre of the Future*, Robins escribe esta novela autobiográfica, pero que además de no ser publicada, tampoco trascendió su acción el plano de la realidad:

Robins began to write an autobiographical novel of the theatre, never published, called “*The Coming Woman*”. The Robins-like heroine, Katherine Fleet, is a talented young actress whose life’s aim is to resist the “commercialism and dullness” of the regular theatres, managed by men whose “first business is to make money”. But her own slender resources make it impossible to found “a theatre of her own,” so she approaches her aims indirectly, acting in inferior roles so she can one day afford to inaugurate a different kind of theatre. In this cause she proselytizes others, notably the “famous poet and universal genius Maurice Neill,” a thinly disguised Oscar Wilde. (229)

Este hecho pone en evidencia cómo la sociedad solo daba paso en el mundo de las letras a los hombres, y en muy contadas ocasiones, a las mujeres.

El diario se convirtió en el escenario de realización individualista de la mujer, que ve en él un refugio donde deleitarse relejendo sus pasajes y donde poder contar su historia (subjética o ficticia), lejos de la crítica de la sociedad –como macrocontexto– o familiar (microcontexto). Estos diarios darán la oportunidad a muchas mujeres de crear una literatura de ellas y para ellas. Este objeto permite a la mujer construir su alter-ego (su otro yo), que a su vez, le proporcionará la ocultación de sus verdaderos sentimientos, ansias, e ilusiones. El diario es además el escenario perfecto donde las mujeres pueden realizarse de una manera desinhibida sin que nadie de la sociedad les ponga normas o les pida explicaciones. Este hecho contrasta con la pitillera y el hombre, y en cómo éste, se ve obligado a recurrir a otras técnicas para ocultar su doble vida. Además, ya lo hemos

señalado, el hombre lleva esa apariencia a la acción, y la mujer la suele mantener en secreto entre sus páginas.

El hecho de que Wilde, invierta en sus obras, las connotaciones asociadas a los objetos, hace que su visión borre esa frontera psicológica y cultural que existe entre hombre y mujer, dándoles a sus personajes la posibilidad de realizarse individualmente y de mostrar al mismo tiempo por dónde hace aguas la moralidad que se interpone en el individuo.

A través de los fragmentos extraídos de diarios reales escritos por mujeres del XIX, y en su estudio llevado a cabo por Catherine Delafield, en su libro titulado *Women's Diaries as Narrative in the Nineteenth-Century Novel*, podemos apreciar cómo se comparan las experiencias expresadas en dichos fragmentos y donde se ve el nivel de ficcionalización de cada uno de ellos a escala. Es decir, hay diarios cuyas experiencias quedan enmarcadas en el plano de lo acontecido y sin ningún tipo de pretensión literaria; y sin embargo, en otros fragmentos, se observa cómo algunas mujeres empezaron a darle al diario esa dimensión típica de la ficción, de la literatura.

The fictional diary operates as a second self, acting as both internal personal narrative and a separate, secretly performed life. Lydia Gwilt and other female fictional diarists are in their turn operating within the ideological climate of the nineteenth century which created for middle class women a life dependant on household management and codes of domesticity. The existence of these diaries creates a fear that the diary may be the life and the domesticity a performance. (Delafield 2)

En esta cita de Delafield, vemos que la ocultación de las aspiraciones de la mujer se realiza mediante un *second self*, y de una forma más palpable, la causa que crea esa necesidad de crear una especie de válvula de escape, reside principalmente en el contexto al que la sociedad relega en la realidad a la mujer junto con sus aspiraciones, *household management and codes of domesticity*. Al igual que en el caso de la pitillera, ambos objetos aparecen connotados de ese *second self* con el que poder llevar una doble vida. En el caso de los hombres, se construye cambiando de nombre-identidad en distintos contextos, en el campo o en la ciudad; y las mujeres, redactando sus aspiraciones a través de un personaje, o de la visión de ellas mismas como personaje.

A Oscar Wilde no se le pasó por alto este uso que hacían en aquél entonces las mujeres de los diarios, así como tampoco pasó por alto la belleza de estos diarios en sí mismos, que gozaban de una muy cuidada estética, generalmente adornados con motivos florales. Este objeto es un mecanismo de ocultación, supone un modo de enmascarar el *yo* y además es un objeto bello. En el caso de *The Importance*, oculta los sentimientos y el

anhelo de Cecily y Gwendolen. La realización de ambas pasa por dos niveles: uno, que está en el plano de la realidad, y que se trata de contraer matrimonio – evocando con este sacramento, el lugar de la mujer, *household management*. El otro nivel queda en el plano que no pertenece a la realidad, es decir a la ficción (metaficción). Ambos niveles hacen que Wilde manifieste mediante el uso de estos diarios, una crítica. Por una parte, y por el tipo de objeto escogido para llevarla a cabo; los diarios se ven como objetos y productos “útiles” consumidos por la burguesía, y además son usados por la mujer con la finalidad de dar un sentido a sus vidas, en un plano ficticio. El ejemplo más claro de esto último lo vemos en el personaje de Cecily, y en el hecho de tener que justificar mediante una mentira escrita en su diario, un noviazgo largo que le permitiría casarse. Cecily contrasta con el personaje de Gwendolen, precisamente por el uso que ambas destinan a sus diarios. Cecily es la que hace un uso más propio de la ficción, mientras que Gwendolen, lo destina al uso de registro informativo. Queda patente la visión crítica y las connotaciones que estos objetos evocan, en relación con el uso que daban las mujeres de la época a los mismos, así como el deseo de éstas por encontrar un lugar donde realizar sus verdaderos anhelos, y en donde el hecho de soñar, no estaba mal visto.

Vemos cómo, al igual que en el caso de la pitillera, un mismo objeto en distintas manos presenta realidades distintas, o da pie a comenzar el juego de la confusión y el enredo. Vemos también en el diálogo que mantienen Gwendolen y Cecily nada más conocerse, cómo a pesar de que ninguna de las dos se había visto con anterioridad o sabía incluso de la existencia de la otra, no dudan en mostrarse sus diarios –es decir sus “intimidades”, sus aspiraciones–, en cuanto ven peligrar su condición de prometidas o futuras casadas. El diario se utiliza como prueba última e irrefutable que recoge información que en la obra es tratada como esclarecedora e irrefutable:

CECILY: [Rather shy and confidingly]: Dearest Gwendolen, there is no reason why I should make a secret of it to you. Our little country newspaper is sure to chronicle the fact next week. Mr Ernest Worthing and I are engaged to be married.

GWENDOLEN: [quite politely, rising]: My darling Cecily, I think there must be some slight error. Mr Ernest Worthing is engaged to me. The announcement will appear in the Morning Post on Saturday at the latest.

CECILY: [very politely, rising]: I am afraid you must be under some misconception. Ernest proposed to me exactly ten minutes ago. [Shows diary]

GWENDOLEN: [examines diary through her lorgnette carefully]: it is very curious, for he asked me to be his wife yesterday afternoon at 5.30. If you would care to verify the incident, pray do so. [Produces diary of her own] I never travel without my diary. One should always have something to read in the train. I am sorry, dear Cecily, if it is any disappointment to you, but I am afraid I have the prior claim. (Act II 46)

Pero, a pesar de que en este diálogo hay datos que nos pueden hacer pensar que la recopilación de datos por parte de Gwendolen, puede ser interpretada como más veraz que la de Cecily –sobre todo por aparecer datos que se pueden confirmar dentro del propio transcurso de la historia como la fecha y la hora, “he asked me to be his wife yesterday afternoon at 5.30” (Ibíd)– no obstante, surge la sospecha de que quizás, Gwendolen sea también una “escritora-lectora” de su propio diario y que, por lo tanto, los hechos descritos se ven con un carácter más propio de la ficción. La duda lógica que se suscita sobre la veracidad de los hechos contenidos en el mismo, se ve reforzada por su afirmación de que siempre lleva su diario para leer algo de carácter sensacional cuando viaja en tren: “I never travel without my diary. One should always have something sensational to read in the train” (Ibíd).

El diálogo continúa con las distintas acusaciones que ambas se profieren, y que en el fondo, aluden al hecho de que cada mujer pertenece a espacios sociales dispares, y que, por lo tanto, tienen diferentes maneras de actuar. Con todo esto, Oscar Wilde, pone en evidencia la volatilidad y la poca estabilidad que tenían todas esas buenas fórmulas de cortesía, que no eran más que parte de la máscara que oculta a las personas en sus ámbitos distintos ámbitos sociales, pero de las cuales se desprendían sin ningún tipo de contemplación, en cuanto aquello que deseaban, peligraba. Podemos inferir incluso, que Wilde está poniendo en escena algo que es tangible y razonable desde un punto de vista mercantil, pues, retomando el concepto de “útil” y el valor que el mismo concede a un producto para la burguesía, entendemos porqué entonces en este momento, Ernest pasa a estar ligado al hecho de obtener mediante su nombre, una garantía de producto único. Dicho de otra forma, ambas muchachas desean el mismo producto, Ernest,⁶⁹ y dicho producto se cotiza muy caro, porque ambas saben que bajo ese nombre lo que se vende (sea o no cierto) es por un lado seriedad, “seriousness”, y por otro seguridad, “security”.

CECILY: [thoughtfully and sadly]: Whatever unfortunate entanglement my dear boy may have got into, I will never reproach him with it after we are married.

GWENDOLEN: Do you allude to me, Miss Cardew, as an entanglement? You are presumptuous. On an occasion of this kind it becomes more than a moral duty to speak one's mind. It becomes a pleasure.

⁶⁹ El juego de las connotaciones asociadas a este nombre se apoyan en la resonancia fonética que éste mantiene con el adjetivo *earnest*, reforzando así el juego de palabras con el que se coquetea todo el tiempo para este nombre: “Earnest (I), seriousness. (E.) Properly a sb., as in ‘in earnest’. M.E. **er**nest, sb. Earnest (II), a pledge (F. – L. – Gk. – Heb.). The ‘t’ is added. M.E. **ernes**; also espelt **erles**, **arles**. ... security; to give security” (Skeat 158).

CECILY: Do you suggest, Miss Fairfax, that I entrapped Ernest in to an engagement? How dare you? This is no time for wearing the shallow mask of manners. When I see a spade I call it a spade.

GWENDOLEN: [satirically]: I am glad to say that I have never seen a spade. It is obvious that our social spheres have been widely different. (Act II 46)

No es de extrañar, que ambas pujen por dicho “producto”, ya que los valores que ellas ven que van aparejados a él resultan atractivos para las aspiraciones que se presuponían a las mujeres en ese momento. No obstante, en este diálogo se ve cómo se está subvirtiendo y deformando desde la óptica de la comedia, estos valores y aspiraciones.

A través del nombre de Ernest,⁷⁰ se encierra además una sutil crítica a los valores que ensalzaba la sociedad victoriana del momento. En el acto en que ambas mujeres pierden la compostura por adquirir su ‘mercancía’, también se refleja como incluso, por llegar a conseguirlo, éstas son capaces de llegar a la desacreditación y difamación de la una para con la otra; llegando a afirmar la otra es culpable de confundir a su hombre, y de actuar de una forma poco ética. En estas frases, en concreto en la de Cecily, a la hora de pelear por aquello que quieren adquirir, es decir, su producto (por continuar hablando en términos de mercado), la puesta en escena de las buenas maneras, es un obstáculo ridículo y aparatoso que de nada sirve: “[T]his is no time for wearing the shallow mask of manners” (Ibíd). Llega el momento de quitarse las máscaras. Lo que Wilde critica, es la facilidad con la que los esos valores morales y/o éticos, estriban de un lado a otro según cambien las necesidades de aquél que las tiene que seguir, y según cambie el ‘producto’ de mano en mano. Son unas normas que, al fin y al cabo, forman parte de ese juego en sociedad, de ahí que no sean más que normas de ‘quita y pon’, según convenga. Wilde, mediante el uso de la farsa y la comedia como híbrido que se gestiona en esta obra, pone de manifiesto lo absurdo de la rigidez de los preceptos victorianos, que, abogaban por la seriedad y la moral como primer peldaño en su escala de valores, (que además remarcó

⁷⁰ El nombre de *Ernest* se había puesto muy de moda en la época, tal y como se puede apreciar en esta cita extraída de la novela *The Way of All Flesh* (escrita entre 1873 y 1884, pero publicada en 1902), donde Samuel Butler, que criticaba también con dureza toda la hipocresía de la sociedad victoriana, afirma cómo se puede ver hasta qué punto el hecho de “bautizarse” bajo ese nombre fue destacable en su época: “Next day the John Pontifexes had to come, and Eliza and Maria, as well as Alethea, who, by her own special request, was godmother to the boy, for Mr Pontifex had decided that they were to form a happy family party; so come they all must, and be happy they all must, or it would be the worse for them. Next day the author of all this hubbub was actually christened. Theobald had proposed to call him George after old Mr Pontifex, but strange to say, Mr Pontifex over-ruled him in favour of the name Ernest. The word “earnest” was just beginning to come into fashion, and he thought the possession of such a name might, like his having been baptised in water from the Jordan, have a permanent effect upon the boy's character, and influence him for good during the more critical periods of his life” (Butler XVIII).

en el título añadido a la obra: *A Trivial Comedy for Serious People*), pero que no eran más que normas que se disolvían y se cuestionaban cuando intervenían en la realización del individualismo. Wilde dijo de su propia obra en la *St James's Gazette*, tal y como recoge R. Ross, que “[i]t is exquisitely trivial, a delicate bubble of fancy, and it has its philosophy... that we should treat all the trivial things of life seriously, and all the serious things of life with sincere and studied triviality” (Ross 4).

Según su parecer, esa seriedad que tanto proclamaba la sociedad victoriana, no respondía a un fin más supremo. Para Wilde, esa seriedad es impostada, y precisamente resulta ser más superficial y frívola en la vida real que la concepción estética de Wilde, donde se daba supremacía al ideal de arte como un ente “extravagante y extraño” que tenía la capacidad de romper con la monotonía ‘seria’ e hipócrita de su tiempo. En palabras del propio Wilde: “Congratulate yourself if you have done something strange and extravagant and broken the monotony of a decorous age” (*Handicraftsman*, 97).

En la siguiente cita que recoge el diálogo entre Cecily y Algernon, vemos cómo ésta es consciente del uso literario de su diario, y cómo sin embargo, a pesar de mencionar la posibilidad de publicarlo, no consiente en mostrárselo a Algernon:

ALGERNON: Do you really keep a diary? I'd give anything to look at it. ... CECILY: Oh no. [Puts her hand over it] You see, it is simply a very young girl's record of her own thoughts and impressions, and consequently meant for publication. When it appears in volume form I hope you will order a copy. But pray, Ernest, don't stop. I delight in taking down from dictation. I have reached 'absolute perfection.' You can go on. I am quite ready for more. (Act II 40-1)

En la voz de Cecily y a través del uso que ésta hace de este objeto más en concreto, convergen dos hechos que Wilde cuestiona. Por un lado, la ficción literaria, que sólo escribe y publica copias de la realidad,⁷¹ obteniendo por lo tanto un tipo de literatura no

⁷¹ Vemos en este diálogo y en estos hechos la constatación crítica por parte de Wilde hacia Dickens, y sobre su modo de hacer literatura. En *The Decay*, Wilde asevera que la técnica Dickensiana, pone ante el público una literature que pone ante sus ojos la copia sórdida del mundo que les rodea, y continua diciendo que “[t]he public imagine that, because they are interested in their immediate surroundings, Art should be interested in them also, and should take them as her subjectmatter. But the mere fact that they are interested in these things makes them unsuitable subjects for Art”. Además, nos aventuramos a afirmar que el nombre de Cecily, es un guiño al personaje de Dickens que más cerca estuvo de evocar la imaginación. Se trata de Cecily Jupe, de su novela *Hard Times*. Wilde, continua diciendo de Dickens como escritor, que “Charles Dickens was depressing enough in all conscience when he tried to arouse our sympathy for the victims of the poorlaw administration;” y concluye este parlamento achacando a este tipo de escritores el hecho de que la belleza artística no aparezca desvinculada de esas reproducciones sórdidas: “We have mistaken the common livery of the age for the vesture of the Muses' and spend our days in the sordid streets and hideous suburbs of our vile cities when we should be out on the hillside with Apollo” (*Decay*, 10).

artística –y será aún más mordaz al respecto de este tema con el personaje de Miss Prism. Por otro lado, la industria detrás de ésta práctica literaria, que se inmiscuye y moldea la cantidad de lo que se ha de escribir, para que suponga un producto que satisfaga ‘al peso’ al público. Asimismo, el relato de ficción de Cecily, pone de manifiesto que su intención es casarse con un hombre solo porque se llama Ernest. Esto hace que el tema del nombre (junto a todas las asociaciones que éste lleva implícitas) ponga en tela de juicio cuán ridículo resulta que en la práctica real, ese buen nombre siga siendo la moneda de cambio con la que tasar las expectativas de la mujer (o viceversa). El nombre es de nuevo, la máscara social, a la que se le presuponen ciertas virtudes.

El hecho de que las mujeres utilizasen sus diarios con aspiraciones reservadas a la literatura, a la ficción, se ve en la conversación que mantiene Cecily con su institutriz, la señorita Miss Prism, en donde ésta pone de manifiesto que el diario en sí no es objeto ideal para recopilar datos que se puedan perder por nuestra mala memoria, (cuando todos sabemos que sí es así), y que es nuestra memoria en sí la que nos tiene que ayudar a recordar nuestras experiencias. Y sin embargo, como veremos más adelante, quizás a la señorita Miss Prism no le habría venido mal anotar ciertas cosas en algún diario para tener constancia de qué hizo cierto día que salió a pasear con un bebé que estaba bajo sus cuidados, y que ésta perdió en una estación de tren. Pero volviendo al tema de la ficción, Miss Prism argumenta a Cecily, que la novela es la mejor forma de ficción, y que además el final ha de ser conforme a lo que ella considera que son los preceptos de la novela de aquél tiempo, es decir, los buenos acaban bien, y los malos acaban muy mal, una concepción sin duda anclada en los valores victorianos y que esconde en verdad una crítica de Wilde sobre lo que debía hacer la ficción, si debía ser moralizante, si debía reflejar el castigo a aquellos que eran malos desde un punto de vista conforme a los valores y normas victorianos, que en definitiva son unos valores manipuladores y maniqueístas a los que Wilde nunca se suscribió ni en sus obras, ni en su forma de vivir.

Éstas son las frases dialogadas entre Miss Prism y Cecily, justo al principio del segundo acto, que recogen y reflejan muy bien toda esta problemática:

MISS PRISM: ... You must put away your diary, Cecily. I really don't see why you should keep a diary at all.

CECILY: I keep a diary in order to enter the wonderful secrets of my life. If I didn't write them down, I should probably forget all about them.

MISS PRISM: Memory, my dear Cecily, is the diary that we all carry about with us.

CECILY: Yes, but it usually chronicles the things that have never happened, and couldn't possibly have happened. I believe that Memory is responsible for nearly all the three-volume novels that Mudie sends us.

MISS PRISM: Do not speak slightly of the three-volume novel, Cecily. I wrote one myself in earlier days.

CECILY: Did you really, Miss Prism? How wonderfully clever you are! I hope it did not end happily? I don't like novels that end happily. They depress me so much.

MISS PRISM: The good ended happily, and the bad unhappily. That is what fiction means. (29)

Con la proliferación del uso de los diarios, la mujer, se adentra en este nuevo uso de ellos: su faceta “escritora.” Vemos cómo de esta inquietud, surge además una preocupación por cuidar su lenguaje, la historia y la narrativa de aquello que se cuenta en su diario. Es una manera de poder ver materializada a través de la ficción, la realización de las aspiraciones del individuo, independientemente del sexo que tenga, pero teniendo en cuenta que la mujer tampoco gozaba de igualdad plena frente al hombre en el mundo de las letras.

La mujer comienza a intentar introducirse en el mundo de las letras a través del mercado de las publicaciones, y de ver por tanto realizadas sus aspiraciones en el ámbito profesional, aunque, tal y como hemos comprobado en el caso de Robins, se asiste en este momento a los comienzos. En el *Dracula* de Bram Stoker,⁷² esto ya sucede, es decir, el hecho de “publicar” y de recoger el testimonio de *Mina Murray*, a través de su diario, pero no será solo en esta novela donde se jugará con el concepto de la narrativa mediante el uso de los diarios, pues, como señala Catherine Delafield en su *Women's Diaries as Narrative in the Nineteenth-Century Novel*:

[S]ix nineteenth-century novels: Anne Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), Dinah Mulock Craik's *A Life for a Life* (1859), Wilkie Collins's *The Woman in White* (1859–1860), *Armada* (1864–6) and *The Legacy of Cain* (1888) and Bram Stoker's *Dracula* (1897). These novels variously maintain, challenge and resolve an ideology of nineteenth-century womanhood through their exploitation of the real diary in a published form. They demonstrate elements of the diary fiction model devised by later critics and they all use a hybrid narrative form which creates competition within the text for control of both the narrative and the evidence presented within it. They bear the imprint of the real diary and recreate the way in which a daily record is constructed through the need for a narrative occasion. (4)

Si bien la información que se vertía en ellos podía ser considerada como fidedigna o no, era quizás lo que menos importaba, pues, lo que sí que era cierto, es que resultaron ser un buen mecanismo para que se mejorase en la escritura, y para que se empezase a plantear

⁷² Esta novela está escrita principalmente a base de los testimonios vertidos por sus personajes protagonistas en sus respectivos diarios, a través de los cuales nos llega la principal fuente de información; así como a través de la correspondencia que mantienen entre ellos, e incluso de las informaciones que recoge la prensa de ciertos hechos que suceden en la novela.

de una forma más extensiva, que la lengua escrita se tenía que cuidar. La prueba de ello la encontramos en numerosos periódicos de la época así como en varios anuncios contenidos en los mismos, como muestra de todo este afán por tener una especie de “vida secreta” contada en un diario, unida a esa creciente preocupación por escribir mejor.⁷³

De la misma manera que con la pitillera, Oscar Wilde utiliza otro objeto para reforzar la intencionalidad que quiere mostrar con el diario. El objeto del que Wilde se sirve para reforzar el diario son las cartas. Las típicas cartas que se escriben dos enamorados, y que una vez más –tal y como hace con el diario– la propia Cecily ha manipulado a su antojo. Ella misma es la que se auto-escribe estas misivas amorosas, que nunca salieron del puño y letra de su amado (no importa tanto la falsa autoría de la carta, como el contenido de la misma).

ALGERNON: My letters! But, my own sweet Cecily, I have never written you any letters.
CECILY: You need hardly remind of that, Ernest. I remember only too well that I was forced to write your letters for you. I wrote always three times a week, and sometimes oftener. (Act II 41-2)

⁷³ Recogemos varios de esos anuncios contenidos en distintos periódicos de la época para ilustrar de una forma más precisa este punto:

“EVERYONE who does not wish the events of his life to fade from memory like footprints on the sand ought to keep a diary; and, as the diaries of Messrs. Letts are of every variety in price and form, we have pleasure in recommending them to the reader for the forthcoming year” (Penny Illustrated Paper, (London, England). Saturday, December 22, 1866; pg. 391. Issue 273 from the British newspapers archives content in www.newspapers.bl.uk)

“LETTS’S DIARIES for 1866 are sold in above 100 varieties, at from 6d to £6 each, by every Bookseller throughout Europe and the British Colonies. Catalogue gratis” (Penny Illustrated Paper, (London, England). Saturday, December 23, 1865; pg. 480. Classification: Classified Ads. Issue 221, first column-sixth ad. From the British newspapers archives content in www.newspapers.bl.uk)”.

“LETTS’S FOLIO DIARY, N°31 intervealed with blotting, is the cheapest Half-Crown Diary issued” (Penny Illustrated Paper, (London, England). Saturday, December 23, 1865; pg. 480. Classification: Classified Ads. Issue 221, first column-seventh ad. From the British newspapers archives content in www.newspapers.bl.uk)

En el siguiente anuncio se publicita y se venden los servicios necesarios para enseñar a alguien a escribir mejor y más rápido:

“CAN YOU WRITE WELL! – If not, at once, enclose ten postage-stamps, with address, to Mr. JUBA; Writing Institute St. George’s, Norwich. Per return, you will receive, (post free), his Complete, Original and Infallible System by which persons of any age either sex acquire in a few days a superior hand, adapted to any pursuit, without the aid of a master. Please state if a Lady’s, a Law, or a Business hand is required” (Penny Illustrated Paper, (London, England). Saturday, December 23, 1865; pg. 480. Classification: Classified Ads. Issue 221, first column-eighth ad. From the British newspapers archives content in www.newspapers.bl.uk)

Wilde refuerza mediante su uso, la ficcionalidad que ésta confiere a su diario. Nos pone así en antecedentes para no tomar la información contenida en ellos como algo fidedigno, ya que son objetos de fácil manipulación, pero que a pesar de contar una mentira, cuentan una verdad, precisamente eso: la mentira. Wilde manifiesta con este juego de significaciones filosóficas – más que lingüísticas – a través de estos objetos, lo que ya defendió en *The Truth of Masks*; “para obtener una verdad artística, es necesario que en su premisa esté contenido igualmente su contrario”⁷⁴ (Trad.).

Las cartas, al igual que los diarios, eran algo muy común. Se veían día a día en anuncios en la prensa vendiendo su papel especial o sus sobres decorados, para redactar aquella correspondencia que se cuidaba mucho, aunque en un material industrial. A pesar de ello, cuidaban y recelaban mucho su estética en sus reproducciones. La industria veía en estos productos un negocio –algo “útil”– pero no artístico.

A continuación, nos centraremos en el análisis del siguiente objeto en el que Wilde guardó una intencionalidad que a priori pudo pasar desapercibida pero que una vez reconocido en sí el mecanismo de ocultación, se puede apreciar una crítica velada. Se trata de los periódicos y del contenido de los mismos, que en tantas ocasiones trajo de cabeza a Oscar Wilde desde casi sus comienzos, en un continuo juego de ir y venir de ataques. La prensa, y los periódicos en general –sin hacer mención a ninguna editorial en concreto– son objetos en los que se les asocia un valor económico, por lo tanto se le puede considerar un objeto industrial, pues en ellos se anunciaban otros objetos y servicios (asistimos a los albores de la publicidad), y que además lleva asociado la fama, la imagen social, y en definitiva la identidad de cara a la galería de los que son noticia en los mismos. La prensa es un objeto que casi todo el mundo se puede permitir comprar; además es un objeto efímero, pues sus noticias llevan fecha de caducidad; que refuerza la fama o la desgracia de los que en ella aparecen; que informa y publicita, y que, en definitiva, es el principal vehículo transmisor de noticias, críticas, cotilleos, y tendencias del momento.

Para enmarcar de forma corerecta los periódicos, es muy importante volver a recurrir a los escritos del propio Oscar Wilde al respecto, donde vierte su opinión sobre el uso –o abuso–, que algunos periódicos hacían de algunos personajes pertenecientes al mundo de la aristocracia, del arte, de la política en algunos casos, o incluso de gente anónima, cuyas

⁷⁴ Cf.: Para volver a ver cómo se ha tratado este tema de la realización artística mediante sus contrarios, remitimos al apartado de nuestra tesis: 4.3. Recepción crítica de las *Society Comedies* contemporánea a Wilde.

vidas a veces llenaban alguna que otra columna de algún periódico, por el simple hecho de haber contravenido las normas y salirse de los cánones establecidos en la sociedad de aquél momento. Por otra parte, los periódicos fueron una fuente muy valiosa de expansión para difundir noticias venidas de todos los rincones de las Colonias del Imperio en constante expansión, creando al mismo tiempo una necesidad de consumo de conocimiento. El periódico es además un objeto que proporciona, como decíamos, la plataforma perfecta para anunciar todo tipo de cosas que potenciaran la necesidad de consumo, sobre todo entre esa creciente clase media, la burguesía. El periódico custodia esa necesidad de obtener un producto que proporcionará al que lo lleve, una cuidada máscara social. Sin ese producto, la imagen social podría verse deteriorada en cierto modo. Asistimos a los albores del capitalismo, y los periódicos lo reflejan en sus páginas mudas. A estas asociaciones y usos, hay que recoger también el papel que la crítica hacía de los artistas y sus obras de ese tiempo. Wilde en su ensayo hartamente mencionado en el capítulo primero de esta tesis, *Art and the Handicraftsman* de 1883 se centra también en este aspecto de la crítica. También expresa su descontento por el trato que la prensa “vulgar” (*ordinary*), dispensa a los artistas. En la distinción entre prensa ‘ordinary’ y ‘serious’ se aprecia una intencionalidad por parte de Wilde, por desacreditar la labor que ejecuta este tipo de periodismo. En la siguiente cita, se aprecia perfectamente ese desprecio hacia este tipo de prensa, la cual habla sin ningún conocimiento de lo que es arte, y sólo se centra en crear una mala imagen del artista y de su creación (o mejor dicho, a través del juicio de su creación, como tal es el caso que hemos visto en *The Picture of Dorian Gray*. Reivindica incluso la creación de una ley que restrinja estas prácticas de periodismo, que además atentan contra la imagen social –la máscara– del artista:

There should be a law that no ordinary newspaper should be allowed to write about art. The harm they do by their foolish and random writing it would be impossible to overestimate – not to the artist but to the public, blinding them all, but harming the artist not at all. Without them we would judge a man simply by his work; but at present the newspapers are trying hard to induce the public to judge the sculptor, for instance, never by his statues but by the way he treats his wife; a painter by the amount of his income and a poet by the colour of his neck-tie. I said there should be a law, but there is really no necessity for a new law: nothing could be easier than to bring the ordinary critic under the head of the criminal classes. But let us leave such an inartistic subject and return to beautiful and comely things, remembering that the art which would represent the spirit of modern newspapers would be exactly the art which you and I want to avoid - grotesque art, malice mocking you from every gateway, slander sneering at you from every corner. (*Handicraftsman*, 95).

De este extracto, se concluye de forma contundente y clara que se apunta a una crítica muy mordaz por parte de Wilde, hacia esas prácticas habituales de inmiscuirse en los asuntos que no eran ‘útiles’ para la obra de arte en sí, ni para el artista, y tampoco para el público.

El periódico es un objeto que media entre todas las partes: entre el lector y la imagen que éste conforma o las necesidades que éste se crea; para el editor y redactor, que obtienen sus beneficios y participan de la difusión de noticias y cotilleos a través de esa especie de maquinaria industrial de reproducción diaria; y por último, entre los protagonistas cuyas vidas o juicios aparecen en las noticias del mismo, y que por tanto, ven su imagen social en peligro constante. El periódico como objeto, al ser un medio de comunicación que actúa como intermediario entre ambas partes (entre el público y el artista), consigue de una forma muy sencilla y eficaz, envenenar y predisponer al público a juzgar algo que no presta atención al producto artístico en sí, sino a los demás aditamentos que intervienen en su creación. De este hecho, Wilde concluye en su ensayo afirmando que el único arte que pueda provenir de esas críticas y de esos comentarios inoportunos –que solo se centran en el personaje-artista y no en la obra– acabaran produciendo un arte “grotesco y maligno,” que está por supuesto totalmente alejado de la intencionalidad y finalidad que ha de tener el arte en sí: perdurar y sobrevivir a la figura del artista en el tiempo por la belleza que éste perpetua y emana de sí mismo y en sí mismo como creación, porque “let us remember that art is the one thing which Death cannot harm” (*Handicraftsman*, 97).

Otro de los usos que los periódicos custodiaban en aquellos tiempos, era anunciar eventos tales como bodas, fiestas, o funerales, sobre todo de las personas pertenecientes a las capas más altas de la sociedad:

CECILY: [Rather shy and confidingly]: Dearest Gwendolen, there is no reason why I should make a secret of it to you. Our little country newspaper is sure to chronicle the fact next week. Mr Ernest Worthing and I are engaged to be married.

GWENDOLEN: [quite politely, rising]: My darling Cecily, I think there must be some slight error. Mr Ernest Worthing is engaged to me. The announcement will appear in the Morning Post on Saturday at the latest. (Act II 46)

En esta cita se pone de manifiesto una crítica encubierta que Wilde hace a esta otra faceta de la prensa de su época, pues participa de la banalización de dos hechos; por un lado, que la noticia fuese de mucha importancia para el público que la iba a leer; por otro, que se publicase en un periódico de mayor tirada, de mayor o menor importancia, y dentro de

éste, en primera plana, o en una simple columna. Es por esto que Cecily dice que su boda aparecerá en el periódico local dentro de una semana (periódico de menor tirada), y que Gwendolen, comente que su boda se hará pública en portada en el periódico del sábado por la mañana, en el *Morning Post*, y que además aparecerá en la sección de últimas noticias a destacar. A través del periódico como objeto, vemos como una vez más se ven las diferencias sociales que marcan una vida lejos de la aristocracia y de la ciudad, frente a otra acomodada en la campiña. Gwendolen a través del periódico está intentando construir una imagen intimidatoria de ostentación, de mayor rango y poder social frente a su supuesta contrincante, Cecily. No obstante, en ambos casos hay una crítica común, y es el no compartir el hecho de que la prensa diese pábulo al sensacionalismo en boga y a la falta de rigor informativo en unos casos, o de escrúpulos en otros tantos. Esto fue algo que trajo de cabeza a Oscar Wilde. En *Art and the Handicraftsman*, hace sentir su opinión al respecto, pero esta batalla la tuvo que lidiar toda su vida. No es de extrañar que aparezca este “objeto” en la obra como un mecanismo para encerrar una vez más su particular crítica en contra de esta actitud de uno de los medios de comunicación más importantes entonces.

Sus continuas idas y venidas con los periódicos fueron incesantes. Se valió de ellos para escribir numerosos ensayos donde exponía su visión estética del arte, así como para usarlos de plataforma para “venderse” en cierto modo como artista y así crear las condiciones que el suponía adecuadas para sus creaciones. Pero también formó parte de su pérdida de identidad como artista para pasar a ser otra cosa distinta –de hecho su última identidad fue la de ‘sondomite’,⁷⁵ pues fueron muchas las veces en que la prensa le difamó, le criticó, o “cegabá” al público con otro tipo de informaciones que no tenían nada que ver con el mundo del arte. Estas identidades que asociaba la prensa a su persona, junto a las críticas que recibían sus obras, hizo que Wilde tuviese que redactar y dirigir muchas cartas a los directores de varios periódicos, defendiéndose, o pidiendo que se rectificasen ciertos comentarios.

El 25 de septiembre de 1894, Wilde tuvo que escribir al *Pall Mall Gazette*, para pedir que rectificasen una publicación en la que Mr. O’Connor (el editor), había publicado un poema (de muy mala calidad), que atribuía a él. El editor, lejos de rectificar su error, publicó otro con su nombre de nuevo, y además formuló contra Wilde una acusación de

⁷⁵ Tal y como hemos visto, *Sondomite* es como el Marqués de Queensberry deletreó de forma incorrecta el calificativo acusatorio que profirió a Wilde en una nota.

plagio con respecto al anterior poema publicado. La indignación de Wilde es tal, que le lleva a escribir una segunda carta en la que habla de la “ética y la moral de la que carecen los periódicos en Inglaterra” en esa época. Este hecho de 1894, sorprende porque Wilde habla en él de ética para un medio que si que tenía que ser estricto con sus informaciones (no como la ficción, que puede jugar y crear arte, donde las licencias están permitidas), por eso no es de extrañar, que en la obra que estamos comentando, Wilde haga un guiño crítico a este tipo de atropellos e incidentes que ocurrían, pues pone de manifiesto como dos periódicos (uno local y otro de mayor tirada), están a punto de publicar el enlace de dos mujeres con el mismo hombre (al menos bajo el mismo nombre *Ernest Worthing*), poniendo así de manifiesto, la falta de rigor informativo, y el hecho de no cotejar antes ninguna información. La prensa de entonces que cada vez avanzaba en el terreno de la información (en todos los ámbitos) y cuya industria crecía más y se hacía más potente; y de la cual Wilde (a pesar de las críticas) se valió, claro está; más tarde le dio la espalda por completo, desvirtuó su imagen de artista frente al público, haciendo de éste finalmente “un muñeco roto” que ya no tenía ningún tipo de interés para la sociedad victoriana con la que había estado “jugando”.

En relación al atrezzo como otro mecanismo de ocultación, nos centraremos en la importancia que le dio Wilde a la imagen estética que habían de mostrar tanto hombres como mujeres en sociedad. Para él, la imagen social era muy importante, y no en vano él mismo alardeó de ostentar una imagen muy llamativa y de un glamour que escapaba a sus congéneres. Esta importancia que Wilde le da a las prendas y complementos se ve en repetidas ocasiones en varios de sus ensayos, así como la idea de que en la actualidad, el atrezzo parece ser algo que otros directores pasan por alto, o que incluso en la época en que Shakespeare representaba sus obras y reivindicaba el cuidado del mismo, era nuevamente atacado e incompendido por la crítica del momento, que también lo hacía esgrimiendo razones de carácter moral, y estableciendo así un paralelismo con las críticas que él mismo recibe por ésta y otras cuestiones:

[E]lsewhere the gorgeousness of apparel which distinguished the English stage under Shakespeare’s influence was attacked by the contemporary critics, not as a rule, however, on the grounds of the democratic tendencies of realism, but usually on those moral grounds which are always the last refuge of people who have no sense of beauty. (*Stage Costume*, 801)

Es muy importante destacar el atrezzo como otro proceso más de ocultación (en este caso de ocultación de identidades) porque en la ropa, se podía refugiar alguien que si bien no

era de alta cuna, lo podía parecer perfectamente, y pasearse así entre los miembros de la alta sociedad, o por el contrario, alguien de la aristocracia, con un look desastroso y poco cuidado, bien podía parecer alguien perteneciente a la clase media.

Para Wilde, el vestir bien, era parte del arte del despliegue de todo ese protocolo que forma parte de la puesta en escena en sociedad, y por lo tanto había que cuidarlo muy bien. La vestimenta son los “disfraces” que ayudan a las máscaras que día a día nos procuramos ante esa puesta en escena y esa imagen que desplegamos cuando nos encontramos de cara a la galería, y de todo ello, Wilde mantuvo esta firme opinión, pues si bien encierra un fino cinismo, no deja de ser al fin y al cabo parte de una mentira de la que todos al fin y al cabo participamos. Si nos fijamos en las frases de su ensayo “Women’s Dress,” que Oscar Wilde escribió en la *Pall Mall Gazette*, el 14 de Octubre de 1884, podremos ver como desde muy joven, imperaba en él esta necesidad de crearse una imagen impecable en el vestir, independiente de la imagen “interior”, y unida al verdadero comportamiento de cada uno.

Por un lado, Wilde comienza haciendo alusión al tipo de indumentaria que ha de ser acorde y de buen gusto para las mujeres,⁷⁶ y cómo en este ámbito, la arqueología que ha defendido en anteriores ocasiones, no puede esta vez tener competencia de ningún tipo a la hora de acercar el arte a algo tan cotidiano como lo es el vestir:

[H]igh heels are a necessity for any lady who wishes to keep her dress clean from the Stygian mud of our streets, and that without a tight corset ‘the ordinary number of petticoats and etceteras’ cannot be properly or conveniently held up. Now, it is quite true that as long as the lower garments are suspended from the hips a corset is an absolute necessity; the mistake lies in not suspending all apparel from the shoulders. In the latter case a corset becomes useless, the body is left free and unconfined for respiration and motion, there is more health, and consequently more beauty. Indeed all the most ungainly and uncomfortable articles of dress that fashion has ever in her folly prescribed, not the tight corset merely, but the farthingale, the vertugadin, the hoop, the crinoline, and that modern monstrosity the so-called ‘dress improver’ also, all of them have owed their origin to the same error, the error of not seeing that it is from the shoulders, and from the shoulders only, that all garments should be hung. ... [L]aws which are dictated by art and not by archaeology, by science and not by fashion; and just as the best work of art in our days is that which combines classic grace with absolute reality, so from a continuation of

⁷⁶ Por Richard Ellmann entre otros, tenemos constancia de que Oscar Wilde vestía a su mujer diseñando los modelos que ésta iba a llevar, y de hecho, suscitaba gran expectación cada vez que Lady Wilde asistía a algún estreno de alguna de sus obras, pues sus vestidos resultaban ser sensacionales y llamativos para la época. Tampoco es necesario volver a insistir en la idea del aspecto físico de Wilde en lo que a ropa se refiere, y a las filias y fobias que el mismo creaba entre sus coetáneos. Asimismo, toda esta idea de hacer artístico el buen vestir, unido a la idea de la construcción de una máscara social estética, está en estrecha comunión con todas las teorías de Morris, etc., a las que el propio Wilde se adscribió, y cuyas máximas es la reivindicación de una *house beautiful*. Éste es un ejemplo más de la democratización del arte, y de la modernidad de Wilde, en los ámbitos más cotidianos de la existencia.

the Greek principles of beauty with the German principles of health will come, I feel certain, the costume of the future. (*Women's Dress*, web)

Por otra parte, Wilde no se olvida de la indumentaria que es más apropiada para el hombre, así como de los objetos y complementos que participan en la construcción de la identidad social del individuo. Wilde, propone así una arquitectura estética del individuo conforme a su indumentaria:

And now to the question of men's dress, ..., [t]he broad- brimmed hat of 1640 kept the rain of winter and the glare of summer from the face; the same cannot be said of the hat of one hundred years ago, which, with its comparatively narrow brim and high crown, was the precursor of the modern 'chimney-pot': a wide turned-down collar is a healthier thing than a strangling stock, and a short cloak much more comfortable than a sleeved overcoat, even though the latter may have had 'three capes'; a cloak is easier to put on and off, lies lightly on the shoulder in summer, and wrapped round one in winter keeps one perfectly warm. A doublet, again, is simpler than a coat and waistcoat; instead of two garments one has one; by not being open also it protects the chest better. Short loose trousers are in every way to be preferred to the tight knee- breeches which often impede the proper circulation of the blood; and finally, the soft leather boots which could be worn above or below the knee, are more supple, and give consequently more freedom, than the stiff Hessian which Mr. Huyshe so praises. (*Pall Mall Gazette*, Oct. 14, 1884, web)

Tal y como hemos apreciar en este último párrafo de este fragmento, es de suma importancia para Wilde la imagen estética que hombres y mujeres de su época debían mostrar en las calles de Londres, siendo la ciudad el escenario artístico, convirtiéndose las calles, en las distintas escenas de un teatro improvisado, y en definitiva, haciendo del *teatro, la forma más objetiva de todas las artes* pues, sus ideas, poco a poco van ganando adeptos que las ponen en práctica. Peter Raby, en alusión a esta idea sobre el teatro como forma más objetiva a la que Wilde hace referencia, dice que “Wilde's claim to have made drama, ‘the most objective form known to art’, ‘as personal a mode of expression as the lyric or the sonnet’, has validity; it was a claim which society found it hard to accept, or to forgive” (*Wilde's Comedies of Society*, 159).

Wilde se afana por dar todo tipo de explicaciones y de detalles sobre cómo han de ser las prendas para ambos sexos, y así lo lleva a la práctica en el teatro. No es de extrañar tampoco que estas ideas estéticas sobre cómo ha de ir alguien vestido de manera apropiada, aparezcan en *Earnest*, cuando se hace referencia al mundo social al que se pretende acceder, o a la imagen que se quiere construir a través de la vestimenta. Para ello es muy importante resaltar un fragmento recogido del acto tercero en el que Lady Bracknell mantiene una conversación con Algernon y Jack –mientras están el resto de personajes presentes– y alude a las posibilidades sociales que tiene Cecily (una vez que

Lady Bracknell conoce la fortuna que Cecily posee), si ésta cambia su forma de vestir, y su forma de peinarse; y para ello alude a cómo lo puede conseguir con la ayuda de una asistente francesa ('experienced French maid'):

LADY BRACKNELL: [sitting down again]: A moment, Mr Worthing. A hundred and thirty thousand pounds! And in the funds! Miss Cardew seems to me a most attractive young lady, now that I look at her. Few girls of the present day have any really solid qualities, any of the qualities that last, and improve with time. We live, I regret to say in an age of surfaces. [To Cecily.] Come over here, dear. Cecily goes across.] Pretty child! Your dress is sadly simple, and your hair seems almost as Nature might have left it. But we can soon alter all that. A thoroughly experienced French maid produces a really marvellous result in a very brief space of time. I remember recommending one to young Lady Lancing, and after three months her own husband did not know her.

JACK: And after six months nobody knew her. ...

...

LADY BRACKNELL: [glares at Jack for a few moments. Then bends, with a practised smile, to CECILY]: Kindly turn round, sweet child. [Cecily turns completely round]. No, the side view is what I want. [Cecily presents her profile]. Yes, quite as I expected. There are distinct social possibilities in your profile. The two weak points in our age are its want of principle and its want of profile. The chin a little higher, dear. Style largely depends on the way the chin is worn. They are worn very high, just at present, Algernon!

ALGERNON: Yes, Aunt Augusta!

LADY BRACKNELL: There are distinct social possibilities in Miss Cardew's profile. (Act III 59-60)

En el siguiente fragmento, también aparecen importantes alusiones a la idea de pertenencia a un alto status en la sociedad. En cuanto a lo que ocultación se refiere, queda claro que, según las palabras de Lady Bracknell, en ese momento, es muy importante, tal y como y señalábamos el tener una buena imagen social, una máscara, y el no menospreciar por lo tanto el pertenecer a esa sociedad, de ahí que recrimine a Algernon cuando banaliza sobre la importancia de pertenecer a un círculo social donde solo vale la imagen en la que te ocultas:

ALGERNON: Cecily is the sweetest, dearest, prettiest girl in the whole world and I don't care twopence about social possibilities.

LADY BRACKNELL: Never speak disrespectfully of society, Algernon. Only people who can't get into it do that. [To Cecily]. Dear child, of course you know Algernon has nothing but his debts to depend upon. But I do not approve of mercenary marriages. When I married Lord Bracknell I had no fortune of any kind. But I never dreamed for a moment of allowing that to stand in my way. Well, I suppose I must give my consent. ...

LADY BRACKNELL: Upon what grounds, may I ask? Algernon is an extremely, I may almost say an ostentatiously, eligible young man. He has nothing, but he looks everything. What more can one desire? (Act III 59-60)

Veremos incluso cuán importante es esa imagen social para Lady Bracknell, que argumentará que su sobrino, gracias a ella parece tener todo a pesar de no poseer nada:

“Algernon is an extremely, I may almost say an ostentatiously, eligible young man. He has nothing, but he looks everything” (Ibíd), y ahí es donde esa imagen proporciona la máscara perfecta para hacer creer lo que no se es, o lo que no se tiene.

Por lo tanto, a pesar de que Lady Bracknell señala que no le gustan los matrimonios a los que ella denomina como “mercenary”, es decir, llevados a cabo por puro interés económico, vemos como aquí Wilde, sutilmente, con toda esta cuestión del buen gusto en el vestir, está revirtiendo una crítica a un matrimonio que parece más bien eso, una transacción económica. No en vano, a Lady Bracknell solo le ha interesado emparejar a su sobrino Algernon con Cecily cuando se ha enterado de que ésta posee una cuantiosa fortuna. Además, ella misma señala que su propio matrimonio con un miembro de la aristocracia, parece ser que fue también por el interés de alcanzar ese nombre que éste ostentaba en sociedad.

El bautismo es uno de los mecanismos de ocultación más importantes que podemos encontrar en la obra. Esta vez, la ocultación de una identidad para construir la máscara social, se lleva a cabo mediante un rito, y no mediante un objeto. No obstante, el rito, está anclado en el plano de la tradición y del cuidado de la liturgia que en él interviene, y, por ende, si bien no es un objeto artesanal propiamente dicho, sí que acoge la idea de ser un acto opuesto a lo industrial. Este rito ‘fabrica’ y acuña mediante su proceso, un nombre. Ya hemos visto en referencia a la pitillera, la importancia de tener un nombre en sociedad. Esto, a su vez, está estrechamente unido a la imagen que de nosotros tienen los demás.

El bautismo requiere un análisis distinto al que hasta ahora hemos venido haciendo, ya que, como decíamos, no se trata de un objeto, ni de una pose que pertenezca a un código de conducta social, sino que pertenece al plano de lo religioso y tiene la importancia de ser el primero de los sacramentos del cristianismo. Cuando nos referimos a un análisis distinto estamos hablando del enfoque y aludiendo a la posible crítica que encerró Wilde en él, así como a las licencias que éste pudo permitirse al subvertir la pureza del rito. Para llevar una pitillera, tener un diario, aparecer en los periódicos o cambiar de imagen y vestimenta y parecer así un miembro de alta cuna, (objetos descritos y analizados hasta ahora), no hace falta cumplir ningún precepto que venga impuesto por los mandatos dictados por la religión. De hecho, si comparamos el bautismo con los objetos que median en la construcción de identidades, veremos que los mismos están al alcance, más o menos, como ya hemos visto, de todo el mundo, según sea el status social del que lo adquiera con mayor o menor facilidad. Pero, el bautizo, es un sacramento que solo se

recibe una vez, que se realiza por fé, y que te ‘da’ un nombre. Además, va aparejado a un ritual concreto, que no se puede vulnerar, ni ningunear, a pesar de las dudas que uno tenga de si está bautizado o no.

Cuando Wilde usó el bautismo como recurso que concede los caprichos de dos jóvenes inseguros de haber recibido este sacramento, parece estar poniendo de manifiesto dos cosas. Una, que a través de este ritual se adjudica un nombre que, supuestamente, aportaba unas cualidades que entonces, al parecer, eran muy apreciadas en la época victoriana – recordemos la seriedad, y la seguridad– y que además, lo hace ofreciendo las garantías propias que da la oficialidad o el certificado del rito. En segundo lugar, la iglesia responsable de custodiar el buen hacer del sacramento en sí, no parece plantearse mucho si los sacramentos que imparte, van a ser recibidos por personas que se adscriben al ritual tal y como debe de ser, evitando así, caer en lo que en pragmática se ha dado a conocer como ‘fallo en rito.’⁷⁷ Un ejemplo de esta despreocupación con respecto del bautismo, se ve en que en el texto, parece relegarse a un segundo, la importancia del sacramento, frente a las necesidades de ‘adquirir’ (casi en una especie de transacción económica), un nuevo nombre. Pero, no sólo se ha estado cuestionando en la obra este sacramento, y la flexibilidad que al parecer existe a la hora de aplicar rígidamente los preceptos que rigen el mismo, sino que, en el mismo plano, encontramos otro sacramento, que de igual modo, tejerá esa suerte de identidad prefabricada y garante del individuo social, en el hecho de que el matrimonio, también se ha estado llevando a cabo, más bien a conveniencia, y no por la esencia del mismo. Los matrimonios que se mencionan en esta obra son de todo tipo, pero quizás, más que el amor, priorizan la imagen y el status. Muchas son las alusiones que hace Wilde a este sacramento que reciben parejas que, de entrada, sospechamos que no “van a cumplir” con los votos que el mismo exige, “en la salud y en la enfermedad”, “serás fiel a tu esposo, a tu esposa”, o el “hasta que la muerte os separe.” No es de extrañar que se vea de nuevo una crítica a la institución que custodia las reliquias sacramentales, la Iglesia, (con mayúsculas), validando así cualquier rama de fe que se deslinde de la misma. También se está cuestionando esa permeabilidad de los ritos y sacramentos, y su manera de gestionarlos. En definitiva, lo que está señalando con ello es que en el fondo, son solo normas que pueden ser ‘violadas’ por el hombre a voluntad, y

⁷⁷ “Webb Keane (1991) desarrolló la idea de la importancia social de la posibilidad o riesgo del fallo del discurso ritual en su estudio de las ceremonias de la petición de la novia, practicadas en Anakalang, en la isla Sumba (Indonesia)” (Sidorova 98).

el verdadero contenido que dicen, han de tener. Sin embargo, a modo de anécdota, podríamos recordar que cuando Wilde estrenó en 1894 en Londres por primera vez su obra teatral *Salomé*, el Lord Chamberlain al que aludíamos anteriormente –cargos que ostentaban los censores teatrales de la corona– censuró su obra por poner en escena personajes bíblicos, lo cual estaba considerado como algo inmoral en aquella época, y sin embargo, no paraban este tipo de celebraciones a todas luces fraudulentas, que no sólo ocurren en la ficción de la obra, sino que se realizaba en el plano de la realidad.

Gracias a los avances científicos, con figuras tan importantes incluso para nuestros días como Charles Darwin y su teoría de la Evolución de las Especies, que dio un fuerte revés a la religión; así como a los avances tecnológicos; no es de extrañar que la época victoriana sufriese fuertes crisis de fe, y que al mismo tiempo se mostrase contradictoria en cuanto a la ejecución impoluta de sus preceptos religiosos. También contribuyó a este deterioro, el contacto con otras colonias, que hizo que la religión, fuese sometida a examen. Por eso, y a estas alturas, ya no nos sorprende que Wilde, lo usase en su comedia *trivial para gente seria* para subvertir los valores rígidos del mismo y cuestionarlos a través de la ironía del rito.

JACK: Ah! That reminds me, you mentioned christenings I think, Dr Chasuble? I suppose you know how to christen all right? [Dr Chasuble looks astounded]. I mean, of course, you are continually christening, aren't you?

MISS PRISM: It is, I regret to say, one of the Rector's most constant duties in this parish. I have often spoken to the poorer classes on the subject. But they don't seem to know what thrift is.

CHASUBLE: But is there any particular infant in whom you are interested, Mr Worthing? Your brother was, I believe, unmarried, was he not?

JACK: Oh yes.

MISS PRISM: [bitterly]: People who live entirely for pleasure usually are.

JACK: But it is not for any child, dear Doctor. I am very fond of children. No! The fact is, I would like to be christened myself, this afternoon, if you have nothing better to do.

CHASUBLE: But surely, Mr Worthing, you have been christened already?

JACK: I don't remember anything about it.

CHASUBLE: But have you any grave doubts on the subject?

JACK: I certainly intend to have. Of course I don't know if the thing would bother you in any way, or if you think I am a little too old now.

CHASUBLE: Not at all. The sprinkling, and, indeed, the immersion of adults is a perfectly canonical practice. (Act II 35)

El bautismo, está relacionado directamente con una tradición que sólo las clases más desfavorecidas, o para los *hard-working*, parecen preservar y creer en estos sacramentos a pies juntillas, por provenir de la Iglesia, como certificadora del mismo. Así, vemos en Chasuble y Jack, alusiones irónicas a este hecho en el siguiente fragmento:

JACK: Immersion!

CHASUBLE: You need have no apprehensions. Sprinkling is all that is necessary, or indeed I think advisable. Our weather is so changeable. At what hour would you wish the ceremony performed?

JACK: Oh, I might trot round about five if that would suit you.

CHASUBLE: Perfectly, perfectly! In fact I have two similar ceremonies to perform at that time. A case of twins that occurred recently in one of the outlying cottages on your own estate. Poor Jenkins the carter, a most hard-working man.

JACK: Oh! I don't see much fun in being christened along with other babies. It would be childish. Would half-past five do? (Act II 35-6)

De este fragmento lo que hay que destacar principalmente en cuanto a lo que concierne a nuestro estudio es la crítica que Wilde hace en relación a las contradicciones de la moralidad que predica la religión, con sus sacramentos y rituales. Incluso, en el hecho de que el hermano de Jack haya muerto, se ve como una tragedia y una desgracia, pero sin embargo, el hecho de que la última voluntad del cesado haya sido que sea enterrado en París, se ve casi como algo reprochable y que infunda poco respeto. Francia, estaba entonces mucho más avanzada en cuanto a estas cuestiones y a la preservación de las libertades del hombre, por eso se une la significación intencionada que está asociada al país galo, y que, choca frontalmente con el victorianismo y la rigidez de la que hace alarde.

JACK: No. He seems to have expressed a desire to be buried in Paris.

CHASUBLE: In Paris! [Shakes his head] I fear that hardly points to any very serious state of mind at the last. You would no doubt wish me to make some slight allusion to this tragic domestic affliction next Sunday. [Jack presses his hand convulsively]. My sermon on the meaning of the manna in the wilderness can be adapted to almost any occasion, joyful, or, as in the present case distressing. [All sigh]. I have preached it at harvest celebrations, christenings, confirmations, on days of humiliation and festal days. The last time I delivered it was in the Cathedral, as a charity sermon on behalf of the Society for the Prevention of Discontent among the Upper Orders. The Bishop, who was present, was much struck by some of the analogies I drew. (Act II 35)

Además, Chasuble hace alusión a que es muy conveniente que se digan unas palabras en memoria del fallecido en la misa del próximo domingo, tal y como dictan las reglas del rito, pero, una vez más, aparece una crítica a través del uso de la ironía en el lenguaje. La misma se ve cuando éste dice que para ese responso, utilizará el sermón que usa para ocasiones tan dispares por ser “joyful, or, as in the present case distressing” (Ibíd), y que, además “can be adapted to almost any occasion” (Ibíd). Con solo cambiar unas palabras de dicho sermón que “I have preached it at harvest celebrations, christenings, confirmations, on days of humiliation and festal days” (Ibíd). También es irónica el modo en que se alude a la muerte como a un “tragic domestic affliction” (Ibíd). Sin duda, esta

expresión reduce a cenizas y de un solo plumazo todas las asociaciones que la muerte tiene como un acto que ha salpicado la existencia y el modo de pensar y reflexionar sobre la vida, tanto en la religión, como en la literatura o la filosofía. De pronto, el hombre ya no es un instante en el mundo, y un pequeño espacio de tiempo, y la muerte, la puerta, en el caso de la religión, a una vida mejor –como en las Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre, o el *Ubi Sunt* característico de la literatura medieval– la muerte es entonces eso, una aflicción doméstica, algo que por verse así de banalizada a través de la ironía o incluso el sarcasmo, parece incluso eludible.

Retomando las palabras de Chasuble en referencia a su sermón adaptable a cualquier sacramento, vemos como hasta el hecho tan doloroso de la muerte, y de recibir una misa apropiada, aparece ‘trivializado’, incluso tratado como un producto en una cadena de montaje donde, se adapta el discurso a la situación del momento, cambiando unas simples palabras, para conseguir el efecto oportuno en el momento que convenga a la situación acontecida. No es de extrañar, que el papel de la iglesia, y de la religión entonces estuviese cada vez más cuestionada, y no sólo por hechos como los que aparecen en estos fragmentos que hemos analizado, sino por los constantes progresos sociales y científicos que ya habíamos señalado anteriormente, frente a los cuales, la religión solo parecía plantear actos de fé imposibles a sus fieles.

También se ve en estos fragmentos, el hecho de que el bautizo pudiese recibirlo alguien que ni siquiera estuviese seguro de haberlo recibido; cuestionando así una vez más la validez de dichos sacramentos. Todo el diálogo, refuerza esa crítica a la controversia en cuestiones religiosas que se vivían en aquella época, y que dieron paso a que se escribieran numerosos ensayos que trataban la profunda crisis de fe que poco a poco imperaba entonces y que extendería sus tentáculos en el siguiente siglo, preparando el terreno a las corrientes existencialistas y las crisis de identidad. Aunque no olvidemos que fue Nietzsche en el diecinueve, y antes que él Hegel, los primeros que advirtieron esta profunda crisis de fe, y sus posteriores implicaciones. Cuando recogíamos anteriormente la cita de Nietzsche, en su *Die Fröhliche Wissenschaft* (Sección 125) cuando dijo que “Gott ist tot und wir haben ihn getötet” (79),⁷⁸ se está poniendo también de manifiesto, no sólo la idea de que el autor ha muerto, sino que también, recoge la brecha irreconciliable existente entre el imparable avance de las sociedades-estado, y la

⁷⁸ “Dios ha muerto y lo hemos matado nosotros” (Trad) *Gaya de la Ciencia*, sección 125.

religión. Incluso, fueron muchos los religiosos que escribieron ríos de tinta al respecto, y que, además, recogieron la firme postura de la Reina Victoria que intentaba –como en casi todos los temas– atajar dichas cuestiones con rígidas normas que habían de acatarse y que la mayoría de las veces, no coincidían con el perfil de sociedad que se daba entonces. Dichos testimonios están recogidos a modo de ensayo en un libro titulado *Anatomy of a Controversy: The Debate over 'Essays and Reviews', 1860–64*, de Josef L. Altholz,⁷⁹ y que nos puede ayudar a ilustrar y reforzar la postura crítica que Wilde quiere reflejar, mediante el bautismo. En el fragmento que hemos extraído, se resume de forma breve y concisa, el panorama que hemos descrito:

Controversy, especially religious controversy, was the great spectator sport of Victorian England. This work is a study of the biggest and best of Victorian religious controversies. *Essays and Reviews* was a composite volume of seven authors (six of them Anglican clergymen) which brought England its first serious exposure to biblical criticism. It evoked a controversy lasting four years, including articles in newspapers, magazines and reviews, clerical and episcopal censures, a torrent of tracts, pamphlets and sermons, followed by weightier tomes (and reviews of all these), prosecution for heresy in the ecclesiastical courts, appeal to the highest secular court, condemnation by the Convocation of the clergy and a debate in Parliament. *Essays and Reviews* were the culmination and final act of the Broad Church movement. Outwardly the conflict ended inconclusively. At a deeper level, it marked the exhaustion both of the Broad Church and of Anglican orthodoxy and the commencement of an era of religious doubt. This controversy illustrates the pathology of Victorian religion in its demonstration of the propensity to controvert and the methods of controversialists. It is both the greatest Victorian crisis of faith and the best case study of Victorian religious controversy. (45)

En el siguiente fragmento de la obra de Wilde que estamos analizando, vemos cómo las críticas van dirigidas de nuevo a la Iglesia. Algernon comenta a Jack que no se puede marchar de su casa, porque esa misma tarde va a ser bautizado:

ALGERNON: You can't possibly ask me to go without having some dinner. It's absurd. I never go without my dinner. No one ever does, except vegetarians and people like that. Besides I have just made arrangements with Dr. Chasuble to be christened at a quarter to six under the name of Ernest.

JACK: My dear fellow, the sooner you give up that nonsense the better. I made arrangements this morning with Dr. Chasuble to be christened myself at 5.30, and I naturally will take the name of Ernest. Gwendolen would wish it. We can't both be christened Ernest. It's absurd. Besides, I have a perfect right to be christened if I like. There is no evidence at all that I have ever been christened by anybody. I should think it extremely probable I never was, and so does Dr. Chasuble. It is entirely different in your case. You have been christened already.

ALGERNON: Yes, but I have not been christened for years.

JACK: Yes, but you have been christened. That is the important thing. (Act II 52)

⁷⁹ Professor of History, University of Minnesota; *The Nineteenth Century Series*.

Los sacramentos y la ironía que se crea a través de los mismos, se suceden de forma vertiginosa en las escenas del acto segundo sobre todo. Así, vemos cómo se quiere officiar una misa por el finado, a la par que se celebrarán sendos bautizos, con la intención de contraer matrimonio una vez adquirido el nombre apropiado para semejante transacción. Todo, además, con claras alusiones a la capacidad y al terreno que, por otra parte, iba conquistando la ciencia y sus avances:

ALGERNON: Quite so. So I know my constitution can stand it. If you are not quite sure about your ever having been christened, I must say I think it rather dangerous your venturing on it now. It might make you very unwell. You can hardly have forgotten that some one very closely connected with you was very nearly carried off this week in Paris by a severe chill.

JACK: Yes, but you said yourself that a severe chill was not hereditary.

ALGERNON: It usen't to be, I know—but I daresay it is now. Science is always making wonderful improvements in things.

JACK: [Picking up the muffin-dish.] Oh, that is nonsense; you are always talking nonsense. (Act II 52)

Además, mientras discuten las inconveniencias del bautizo, la escena se ve teñida de ciertos pecados capitales entre los que destaca el más evidente: la gula. Aunque otros pecados capitales también se asoman en este fragmento: la avaricia, la envidia, etc. En este fragmento no sólo vemos la poca importancia o el poco valor que se le concede al hecho de recibir un sacramento religioso tan importante sino que además, vemos cómo el lenguaje ayuda a crear una vez más, junto con los objetos que aparecen en escena (me refiero al té y a las magdalenas), un efecto cómico de la situación que se está tratando, o incluso, nos atrevemos a aseverar que en ello se ve una especie de parodia del ‘cuerpo y la sangre de Cristo’, es decir, de la eucaristía. Se observa en la obra el bautismo, (algo religioso y puro), y en contraposición, el comportamiento de Algernon ligado al pecado capital de la gula. Está comiendo sin parar esas magdalenas sin ganas, sin gusto, cosa que Jack le recrimina pero movido por otro pecado capital: la envidia. Y ambos, vulneran el bautismo, por otro de los siete pecados capitales: la avaricia, por querer tenerlo todo y a toda costa:

ALGERNON: Jack, you are at the muffins again! I wish you wouldn't. There are only two left. [Takes them.] I told you I was particularly fond of muffins.

JACK: But I hate tea-cake.

ALGERNON: Why on earth then do you allow tea-cake to be served up for your guests? What ideas you have of hospitality!

JACK: Algernon! I have already told you to go. I don't want you here. Why don't you go!

ALGERNON: I haven't quite finished my tea yet! And there is still one muffin left. (Act II 52-3)

En este otro fragmento, es donde mejor se reflejan los sentimientos de la época, con respecto del dinero que recibía la Iglesia como Institución, por los ‘servicios’ que prestaba a la sociedad. Esta referencia al dinero y la Iglesia, se ve también de forma muy clara en boca de Lady Bracknell, “that was the way in which you wasted your time and money”, cuando se entera de que su sobrino Algernon va a ser bautizado (de nuevo), y cuando ve que Chasuble va a bautizar sin plantearse ni siquiera semejante cuestión:

CHASUBLE: Everything is quite ready for the christenings.

LADY BRACKNELL: The christenings, Sir! Is not that somewhat premature?

CHASUBLE: [Looking rather puzzled and pointing to Jack and Algernon]. Both these gentlemen have expressed a desire for immediate baptism.

LADY BRACKNELL: At their age? The idea is grotesque and irreligious! Algernon, I forbid you to be baptized. I will not hear of such excesses. Lord Bracknell would be highly displeased if he learned that that was the way in which you wasted your time and money.

CHASUBLE: Am I to understand then that there are to be no christenings at all this afternoon?

JACK: I don’t think that, as things are now, it would be of much practical value to either of us, Dr. Chasuble.

CHASUBLE: I am grieved to hear such sentiments from you, Mr. Worthing. They savour of the heretical views of the Anabaptists, views that I have completely refuted in four of my unpublished sermons. However, as your present mood seems to be one peculiarly secular, I will return to the church at once. Indeed, I have just been informed by the pew-opener that for the last hour and a half Miss Prism has been waiting for me in the vestry. (Act II 62)

En este diálogo, sin duda alguna, las frases que apuntan una crítica hacia el dinero que recibía la iglesia por los sacramentos o los servicios que impartía, están sin duda alguna en boca de Lady Bracknell: “Lord Bracknell would be highly displeased if he learned that that was the way in which you wasted your time and money”. Y también en boca de Jack:

CHASUBLE: Am I to understand then that there are to be no christenings at all this afternoon?

JACK: I don’t think that, as things are now, it would be of much practical value to either of us, Dr. Chasuble. (Act II 63)

Si analizásemos estas frases –teniendo en cuenta la referencia que cada una de ellas hace al bautismo, y por lo tanto a la iglesia– veremos como destilan un punto de vista mercantil al respecto. Tanto Jack como Algernon, a través del bautismo, evitarían en cierto modo el tener que recurrir a su particular ‘Bunburysm.’ Pero, el producto que antes querían ambos –ese nuevo nombre *serio* y *modesto* que les diese esa imagen social– ahora ya no les interesa, y por lo tanto, la transacción no llega a buen puerto. De ahí que Chasuble se

lamente en cierto modo, porque parece ser que la crisis de fe es tal, que los sacramentos se imparten por cualquier cosa menos precisamente la fe, hecho curioso, cuando él mismo, ha estado a punto de ejecutarlos sin ningún tipo de dilación.

Los espacios abiertos y cerrados, el campo, y la ciudad, también interfieren en la capacidad de éxito de conservar la doble vida y por extensión, el individualismo.

Los distintos escenarios que se reproducen en la obra, evocan siempre una sinificación en sí mismos. Hay espacios abiertos o cerrados, tal y como vimos también en los distintos contextos que analizamos en *The Picture of Dorian Gray*, aunque en este caso, los que aparecen en esta obra, son aún más evidentes, y van de lo general, a lo particular. Así tenemos un primer tándem de escenario que pivota entre la ciudad y el campo. Otro par sería el jardín y las *smoking rooms*, uno un escenario más femenino, y el otro masculino, y así sucesivamente, hasta llegar por ejemplo a lugares impersonales como las estaciones, los trenes y los objetos que forman parte de estos contextos: maletas y consignas.

Las reuniones en el jardín de la casa eran muy típicas entonces, entre miembros de la alata sociedad, porque facilitaba tener conversaciones relajadas, tomar el té y exhibir la máscara. Pero, al mismo tiempo, eran de un marcado carácter social, pues servían al propósito de poner en escena las credenciales. En los espacios cerrados, como el interior de las casas y sus diversas estancias tales como los ‘dining rooms,’ los ‘smoking rooms’ (ya descritos), o los salones de baile, donde también fue muy típico tomar el té o leer el periódico, vemos una socialización distinta del individuo en tanto a que se delimitan las acciones mediante los distintos espacios. Fue en esta época cuando se construyeron las grandes casas ‘victorianas’ que ostentaban las clases altas o los nuevos ricos que habían amasado sus fortunas a través de las grandes empresas industriales. Lógicamente, no es de extrañar, después de haber visto cuál era el pensamiento de Wilde sobre la literatura, el arte, y el papel del artista, que en sus obras, sus personajes se muevan en entornos de distinción, y que de vez en cuando descendan a los infiernos del Londres de aquellos tiempos, no para reflejar y criticar la realidad cruel y desproporcionada, sino para mostrar los placeres típicos propios de un dandy, y que son obtenidos en cualquier parte, en las altas y bajas esferas de la sociedad: así, como en *Dorian Gray*, el placer y la belleza forman un todo. Recordemos la entrevista que le hace Lady Bracknell a Jack cuando éste expresa su deseo de casarse con su hija Gwendolen, y Bracknell investiga sus posibilidades sociales una vez más:

JACK: I have a country house with some land, of course, attached to it, about fifteen hundred acres, I believe; but I don't depend on that for my real income. In fact, as far as I can make out, the poachers are the only people who make anything out of it.

LADY BRACKNELL: A country house! How many bedrooms? Well, that point can be cleared up afterwards. You have a town house, I hope? A girl with a simple, unspoiled nature, like Gwendolen, could hardly be expected to reside in the country.

JACK: Well, I own a house in Belgrave Square, but it is let by the year to Lady Bloxham. Of course, I can get it back whenever I like, at six months' notice.

LADY BRACKNELL: Lady Bloxham? I don't know her.

JACK: Oh, she goes about very little. She is a lady considerably advanced in years.

LADY BRACKNELL: Ah, nowadays that is no guarantee of respectability of character. What number in Belgrave Square?

JACK: 149.

LADY BRACKNELL: [Shaking her head.] The unfashionable side. I thought there was something. However, that could easily be altered.

JACK: Do you mean the fashion, or the side?

LADY BRACKNELL: [Sternly.] Both, if necessary, I presume. What are your politics? (Act III 20-1)

También aparecen distintos elementos de la naturaleza, como las flores, que dan belleza a la escena y que impulsan el efecto visual del texto que se está dialogando en ese momento. Las flores eran muy utilizadas para adornar el interior de las casas, eran elementos decorativos en las mesas, y sin embargo, podían llegar a ser verdaderas obras de arte en los jardines. También se utilizaban en ocasiones como complemento ornamental en las prendas femeninas, de ahí que su inclusión tampoco sea accidental, y que veamos cómo mediante el mismo, el texto genere de nuevo una simbología de matices que enriquecen la escena, y al personaje con el hecho de que Algernon reclame una rosa para colocarla en su ojal, tal y como Wilde hizo en el estreno de *Lady Windermere's Fan*:

The garden, an old-fashioned one, full of roses. Time of year, July. Basket chairs, and a table covered with books, are set under a large yew-tree. [Miss Prism discovered seated at the table. Cecily is at the back watering flowers.] ...

ALGERNON: Thank you. Might I have a buttonhole first? I never have any appetite unless I have a buttonhole first.

CECILY: A Marechal Niel? [Picks up scissors]

ALGERNON: No, I'd sooner have a pink rose.

CECILY: Why? [Cuts a flower]

ALGERNON: Because you are like a pink rose, Cousin Cecily.

CECILY: I don't think it can be right for you to talk to me like that. Miss Prism never says such things to me.

ALGERNON: Then Miss Prism is a short-sighted old lady. [Cecily puts the rose in his buttonhole] You are the prettiest girl I ever saw. (Act III 28 & 33)

Igualmente son constantes las alusiones a los avances tecnológicos que la industrialización había traído consigo, como los medios de transporte, el tren, que facilita el cambio de un espacio a otro, y que además permite a los personajes que su 'Bunburysm'

—su mecanismo de ocultación de esa doble vida llegue a buen puerto; los relojes de las estaciones de tren o los personales que evidencian el ritmo frenético de las ciudades y de las personas que someten sus vidas al control que éste objeto pasará a ejercer de forma discreta pero constante en sus vidas—, hombres y mujeres de la alta sociedad llevaban relojes de bolsillo, y cada reloj era una pequeña joya que daba un toque de distinción. Las maletas, que además son tan importantes en esta obra; las consignas de las estaciones, y en definitiva, todo ese nuevo mundo que de repente parece haber surgido de la nada y muy rápidamente, y del que Wilde se valdrá para dar vida a una trama y unos diálogos que sino se apoyan en estas invenciones tecnológicas, decaerían y perderían su efecto visual, estético, dinámico, y simbólico que se consigue con cada uno de ellos y con todos ellos en su conjunto. Los medios de transporte aparecen en los tres actos, y los distintos objetos que lo conforman, se filtran y recorren toda la obra, al igual que si se tratasen del constante recorrido de un tren. Escogeremos para ver la importancia del mismo, el último acto, donde se desenreda la trama, y donde se vería la última parada de tren para un Jack que ha estado (por hacer una metáfora con estos objetos) ‘viajando’ en una maleta, sin saber cual era su estación de procedencia, ni su verdadero pasaporte:

LADY BRACKNELL: ...Twenty-eight years ago, Prism, you left Lord Bracknell's house, Number 104, Upper Grosvenor Street, in charge of a perambulator that contained a baby of the male sex. You never returned. A few weeks later, through the elaborate investigations of the Metropolitan police, the perambulator was discovered at midnight, standing by itself in a remote corner of Bayswater. It contained the manuscript of a three-volume novel of more than usually revolting sentimentality. [Miss Prism starts in involuntary indignation.] But the baby was not there! Prism! Where is that baby?

MISS PRISM: ... In a moment of mental abstraction, for which I never can forgive myself, I deposited the manuscript in the basinette, and placed the baby in the hand-bag.

JACK: But where did you deposit the hand-bag.

MISS PRISM: Do not ask me, Mr. Worthing.

JACK: Miss Prism, this is a matter of no small importance to me. I insist on knowing where you deposited the hand-bag that contained that infant.

MISS PRISM: I left it in the cloak-room of one of the larger railway stations in London.

JACK: What railway station?

MISS PRISM: Victoria. The Brighton line. (Act III 62)

Las estaciones de tren, con su bullicio y el ir y venir de la gente incansable, han perdido la identidad de Jack desde que era bebé. A cambio, se ha visto reemplazado, él y su identidad, a un contexto bastardo: una maleta de mano; y como contrapartida, su espacio ha sido curiosamente ocupado por otro objeto: “the manuscript of a three-volume novel of more than usually revolting sentimentality” (Ibíd).

El enredo poco a poco se va desenmarañando de una forma plausible pero frenética en esta última escena, invocando el estrés y el trasiego de esa estación. Aparece la maleta que ha sido lo más parecido a un hogar para Jack, e infiere que la soltera y despistada institutriz Miss Prism, es su madre. En esta oportunidad que Wilde ha creado, no pierde tampoco la ocasión de hacer un guiño a esos personajes de sus anteriores obras a los que hemos venido aludiendo como *a woman with a past*. Miss Prism reniega de ser clasificada bajo esa etiqueta, y enseguida se revuelve tratando de preservar su identidad social:

JACK: [In a pathetic voice.] Miss Prism, more is restored to you than this hand-bag. I was the baby you placed in it.

MISS PRISM: [Amazed.] You?

JACK: [Embracing her.] Yes . . . mother!

MISS PRISM: [Recoiling in indignant astonishment.] Mr. Worthing! I am unmarried!

JACK: Unmarried! I do not deny that is a serious blow. But after all, who has the right to cast a stone against one who has suffered? Cannot repentance wipe out an act of folly? Why should there be one law for men, and another for women? Mother, I forgive you. (Act III 64)

No obstante, es Lady Bracknell la que custodia el secreto de la identidad de Jack, y la que le permite descubrir que, quizás haya más verdad en su construcción ficticia de un hermano que le ha permitido desarrollar sus distintas identidades en los también distintos contextos del campo y de la ciudad:

LADY BRACKNELL: I am afraid that the news I have to give you will not altogether please you. You are the son of my poor sister, Mrs. Moncrieff, and consequently Algernon's elder brother.

JACK: Algy's elder brother! Then I have a brother after all. I knew I had a brother! I always said I had a brother! Cecily,—how could you have ever doubted that I had a brother? [Seizes hold of Algernon] Dr. Chasuble, my unfortunate brother. Miss Prism, my unfortunate brother. Gwendolen, my unfortunate brother (Act III. 63-65).

Pero finalmente, es otro libro el que, supuestamente, le restaura su nombre verdadero y con el mismo, las identidades y connotaciones asociadas al mismo.

Cómo veníamos analizando, hacia el final de la obra, de nuevo vuelve a aparecer un objeto revelador en el sentido más literal de la palabra. Al igual que ocurría con el libro que Lord Henry Wotton entrega a Dorian Gray, el mismo ha ocultado información que está relacionada con la identidad de su protagonista. No obstante, a diferencia de *The Picture of Dorian Gray*, el libro no ejerce esa extraña influencia sobre el individuo, sino que, en este caso, nos hace creer —pues no se muestra en ningún momento— que en el mismo se encierra la respuesta que justifica los recursos de los que Jack se ha tenido que valer, para poder realizarse. La obra tiene un feliz desenlace para su protagonista y para

su prometida, con su exigente necesidad de poseer un marido con esa identidad tan importante unida al nombre de *Earnest-Ernest*. Por otra parte, parece justo que así sea, pues la misma ha sido ganada a pulso, y más si tenemos en cuenta que es una especie de orden divino el que ahora le recompensa tras haber sido perdido cuando era un bebé –o sería mejor decir, tras haber sido perdida su identidad en una estación de tren. El libro aparece para corroborar esa identidad en una especie de improvisación de *deus ex machina* de última hora y que, al no comprobarse por nadie más dicho registro, parece reflejar las ganas por parte de todos los personajes de que así sea.

En el típico desenlace tipo *happy ending* propio de los cuentos, se ve el inquietante dato de que entonces Jack, sólo podrá restablecer el orden de su propio ser, mediante la afirmación de esa identidad, mediante la cual el protagonista podrá reclamar lo que esta identidad le depara. Es decir, sólo mediante la ‘adquisición’ de ese nombre, que todo el tiempo se ha mostrado como el adecuado, Jack puede llegar a realizar sus grandes aspiraciones, y se puede conseguir la mejor máscara que permitirá al individuo su propia realización.

JACK: The Army Lists of the last forty years are here. These delightful records should have been my constant study. [*Rushes to bookcase and tears the books out*] M. Generals . . . Mallam, Maxbohm, Magley, what ghastly names they have - Markby, Migsby, Mobbs, Moncrieff! Lieutenant 1840, Captain, Lieutenant-Colonel, Colonel, General 1869, Christian names, Ernest John. [*Puts book very quietly down and speaks quite calmly.*] I always told you, Gwendolen, my name was Ernest, didn't I? Well, it is Ernest after all. I mean it naturally is Ernest. (Act III 70)

Así, Jack, consigue restaurar su identidad, y descubrir que en la belleza de su mentira, de su doble vida, de su nombre, se encerraba la verdad de su verdadero ser; aunque podamos cuestionar a posteriori, la veracidad de la información contenida en ese libro. No obstante, Lady Bracknell se apresura a dar cobertura a este hecho, y Gwendolen, se siente satisfecha con la resolución favorable para sí misma; aunque resultan inquietantes las palabras de Jack, cuando descubre que realmente, toda su vida ha dicho *nada más que la verdad*, lo cual resulta contrario a las pretensiones estéticas que ensalzan por encima de todo la capacidad de mentir en el arte y de crear *illusion*. Aún así, Gwendolen vaticina que eso no será así:

LADY BRACKNELL: Yes, I remember now that the General was called Ernest, I knew I had some particular reason for disliking the name.

GWENDOLEN: Ernest! My own Ernest! I felt from the first that you could have no other name!

JACK: Gwendolen, it is a terrible thing for a man to find out suddenly that all his life he has been speaking nothing but the truth. Can you forgive me?

GWENDOLEN: I can. For I feel that you are sure to change. (Act III 70)

La música en las obras de Wilde, y en concreto en ésta, también supone un elemento importante que juega con las evocaciones nuevamente. Wilde entendió desde el principio la conexión que existía entre esta arte y la literatura, y más en concreto, con la poesía. En esta obra, la música aparece en el primer acto, acompañando la escena desde el primer momento, justo cuando vemos al primer personaje en escena. Algernon está al piano – objeto muy típico en aquella época–, que está dentro de la habitación destinada a tal propósito conocida como la ‘music-room’.

Morning-room in Algernon’s flat in Half-Moon Street. The room is luxuriously and artistically furnished. The sound of a piano is heard in the adjoining room. [Lane is arranging afternoon tea on the table, and after the music has ceased, Algernon enters.]

ALGERNON: Did you hear what I was playing, Lane?

LANE: I didn’t think it polite to listen, sir.

ALGERNON: I’m sorry for that, for your sake. I don’t play accurately—any one can play accurately—but I play with wonderful expression. As far as the piano is concerned, sentiment is my forte. I keep science for Life. (Act I 16)

Más adelante, volverá a sonar de nuevo hasta que se pare abruptamente, justo cuando acaba la entrevista que Lady Bracknell mantiene con Jack para comprobar si es un buen candidato a esposo para su hija Gwendolen. Curiosamente, justo en ese momento, aparece también en escena Algernon tarareando, tocando, de forma burlona la marcha nupcial de Mendelssohn, lo cual todavía hace más cómica la situación y pone aún más furioso a Jack, tras su fracaso con la entrevista mantenida con Lady Bracknell. La música es un lenguaje, y como tal, infiere significaciones que transmiten distintas sensaciones al que escucha, al receptor.

GWENDOLEN: Certainly, mamma. [Lady Bracknell and Algernon go into the music-room, Gwendolen remains behind.] ...

[Lady Bracknell sweeps out in majestic indignation.]

JACK: Good morning!

[Algernon, from the other room, strikes up the Wedding March. Jack looks perfectly furious, and goes to the door.] For goodness’ sake don’t play that ghastly tune, Algy. How idiotic you are! [The music stops and Algernon enters cheerily]. (Act I 16)

También se ve cómo Lady Bracknell y Algernon deciden qué piezas musicales han de sonar para el próximo evento social que ésta dará en su mansión, y cómo Algernon la asesora sobre cuáles son las mejores piezas, para que las conversaciones de los invitados

transcurran dentro de una normalidad, que no llegue ni al aburrimiento, ni al punto en el que la música ahogue las voces de los invitados. Por lo tanto, la música no debe tapar la voz, ni ocultarla, debe acompañarla.

ALGERNON: I'll speak to Bunbury, Aunt Augusta, if he is still conscious, and I think I can promise you he'll be all right by Saturday. Of course the music is a great difficulty. You see, if one plays good music, people don't listen, and if one plays bad music people don't talk. But I'll run over the programme I've drawn out, if you will kindly come into the next room for a moment.

LADY BRACKNELL: Thank you, Algernon. It is very thoughtful of you. [Rising, and following Algernon.] I'm sure the programme will be delightful, after a few expurgations. French songs I cannot possibly allow. People always seem to think that they are improper, and either look shocked, which is vulgar, or laugh, which is worse. But German sounds a thoroughly respectable language, and indeed, I believe is so. Gwendolen, you will accompany me. (Act I 23)

El hecho de que Wilde utilizase música en sus obras de teatro, supone un gesto que estaba adelantando algo que se estaba empezando a gestar sobre todo en Francia, por esas mismas fechas, y en Estados Unidos, pero con un matiz bastante significativo: en Francia la música que acompañaba una obra cómica teatral reforzaba el texto durante todo su recorrido, y se dio a conocer como *operetta*; en Estados Unidos, la música fue la antesala de lo que son hoy en día los musicales, con las adaptaciones de obras teatrales, con personajes del día a día, donde los mismos cantaban al compás de la música. En el caso de Wilde, la música fue utilizada con otro propósito muy distinto: solo acompañaría y reforzaría las partes del texto que a él le convenían.

En esta selección, se esconde una intención. Esta técnica selectiva recuerda al cine, y a los orígenes del mismo. En este caso, recuerda más a la función que tenía la música en el teatro griego en sus orígenes, (antes de llegar a su evolución al *corifeo*), que servía como deleite del público. Esta conexión que Wilde hace entre el texto poético y el lenguaje musical, la vemos en su ensayo *The English Reinassance of Art* que escribió en 1882 (y que se recoge en la antología de Eric Warner):

And so in poetry too, the real poetical quality, the joy of poetry, comes never from the subject but from an inventive handling of rhythmical language, from what Keats called the 'sensuous life of verse.' The element of song in the singing accompanied by the profound joy of motion, is so sweet that, while the incomplete lives of ordinary men bring no healing power with them, the thorn- crown of the poet will blossom into roses for our pleasure; for our delight his despair will gild its own thorns, and his pain, like Adonis, be beautiful in its agony; and when the poet's heart breaks it will break in music. (Warner 132)

La música además, cumple una función claramente estética, pues, las piezas elegidas, eran siempre piezas musicales de grandes compositores alemanes de música clásica. Los verdaderos artistas.

A continuación, nos centraremos en ver cómo las normas de protocolo, las distintas poses –entre las que se incluyen formalismos tales como los saludos entre desconocidos o conocidos– u otro tipo de fórmulas de cortesía, merecen una mención en este apartado por ayudar a la construcción de la máscara social como un proceso lingüístico artesanal.

Todo esto forma parte del lenguaje no-verbal y, en cierto modo, refuerza y aporta muchos matices de tipo cultural sobre las relaciones que mantenían las personas de distintas clases sociales, o con los amigos, o los hombres con las mujeres al conocerse o incluso a la hora de prometerse en el siglo XIX.

Detrás del lenguaje corporal (*body language*), se encuentra una gran significación que sin duda alguna aporta gran información a los diálogos, a los personajes, a la escena en sí, y que, de no elegirse bien y cuidarse, perdería la capacidad de evocación y ocultación que se quiere construir. Para ilustrar estas fórmulas de cortesía, elegiremos un fragmento paradigmático que aporte la información que necesitamos al respecto de estos datos de protocolo social. Cuando Lady Bracknell ve en Cecily “*posibilidades sociales en su perfil*” (Trad.) –claro está, que es tras conocer la fortuna de ésta, pasa primero de dedicarle una fría mirada de indiferencia– gesto corporal típico de una mujer que actúa velando por su imagen social marcando distancia, en un intento de mostrarse incrédula y respetable. Toda esta gesticulación, esconde el desagrado por parte de Lady Bracknell ante el hecho de que Algernon contraiga matrimonio con Cecily.

Lady Bracknell. ... [M]ay I ask, Mr. Worthing, who is that young person whose hand my nephew Algernon is now holding in what seems to me a peculiarly unnecessary manner? Jack. That lady is Miss Cecily Cardew, my ward. [Lady Bracknell bows coldly to Cecily.] (Act III 57)

Mientras tanto, los enamorados, Algernon y Cecily, se mantienen cogidos de la mano – “whose hand my nephew Algernon is now holding”– como transmitiendo a través de este gesto la necesidad de ambos de mantenerse unidos en matrimonio, pero que resulta “to me (Lady Bracknell) a peculiarly unnecessary manner” (Ibíd).

No obstante, Lady Bracknell se valdrá de un nuevo gesto para marcar en esta ocasión, justo lo contrario de lo anterior, pues ahora –una vez conoce la fortuna de Cecily– la

situación cambia. Este cambio lo manifiesta mediante un beso, que refuerza la idea de que ahora Cecily está en su círculo más allegado, es alguien que merece su confianza, y que incluso, es de ya de su propia familia; pero además oculta el hecho de cómo el dinero es capaz de alterar las férreas opiniones de Lady Bracknell –todo ello es, por supuesto, una demostración de lo poco sólidos que son los principios morales:

LADY BRACKNELL: Cecily, you may kiss me!

CECILY: [Kisses her.] Thank you, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL: You may also address me as Aunt Augusta for the future.

CECILY: Thank you, Aunt Augusta. (Act III 59)

El texto está constantemente ayudado por todo este tipo de poses y normas de protocolo social. Asimismo, la principal misión de las mismas es apoyar el diálogo y a los personajes. En el fondo suponen una vez más, una vertiente más que hay que cuidar a la hora de construir la máscara social. Son mecanismos que nos sirven para transmitir cómo de cordiales somos, o qué distancia queremos mantener con según qué personas, de igual manera que lo hacen los distintos registros formales del lenguaje. Es por ello que unos se apoyan en los otros, y al mismo tiempo, se valen de todos los objetos que han ido edificando poco a poco toda la obra. A veces, con unas claras intenciones críticas, otras, con unas intenciones estéticas, pero en todas ellas, clarísimamente, de una manera magistral, seleccionando todos y cada uno de los elementos que se han ido engranando en un mecanismo perfecto, que hacen y evocan en Oscar Wilde, no solo su papel de artista, sino el de artesano.

Los objetos artesanales que aparecen en la obra, preservan la identidad individual del personaje y, mediante su utilización y mostración de los mismos en la escena, se establece la asociación del objeto al personaje y construye, a la par que facilita, la identidad y la máscara de ese personaje. En contraposición, están los objetos industriales que alienan al personaje y disuelven su identidad, quedando ésta mezclada y diluida con el resto de identidades del colectivo, que rigen su existencia en seguir las normas, y aparentar.

Así por ejemplo, cuando se usa el tren o la estación, con todo su tránsito de gente y se enfatiza que el momento en el que se ocupa ese espacio no es precisamente un momento de soledad, sino que se describe el constante ir y venir de trenes y pasajeros anónimos, lo que se está poniendo de manifiesto es el hecho de ver cómo la tecnología, tal y como defendió en *Art and the Handicraftsman*, está al servicio del hombre, pero, cómo la misma, en el momento en que esos objetos o contextos industriales se pretenden usar con

una finalidad distinta en la que entre en juego el plano artístico (que permite la realización del ser) entonces, estos objetos diluyen ya no la identidad, sino al ser en sí mismo.

Es notorio ver cómo Jack pierde (o le pierden) su identidad en la estación, y es igualmente curioso ver cómo éste recuperará la misma, mediante la utilización y la consulta en un libro, que, como objeto en sí, ya hemos visto (incluido en el capítulo dedicado a *The Picture of Dorian Gray*), es un objeto permeable en cuanto a que es facilitador de la ocultación o de la mostración como revelación casi ritual o providencial de la personalidad de un individuo, pero no del autor.

JACK: I am afraid I really don't know. The fact is, Lady Bracknell, I said I had lost my parents. It would be nearer the truth to say that my parents seem to have lost me . . . I don't actually know who I am by birth. I was . . . well, I was found.
LADY BRACKNELL: Found! (Act I 369)

El objeto por tanto, ya sea artesanal (por ser el que custodia el individualismo del ser), o ya sea industrial, (porque cuando se mal-utiliza, es el culpable de la pérdida del mismo), se transforma en la escena en un recurso aún más potente que el lenguaje, a la hora de ser puesto sobre el escenario en la representación.

El objeto evoca lenguaje y reacciones posteriores. Si no hubiese objetos, y si los mismos, no fuesen los que son, el diálogo quedaría huérfano. Sin embargo, si se silencia el lenguaje, el objeto ‘hablará’ por sí mismo. Es fácil imaginar en nuestra mente, la sucesión de diálogos plausibles que pueden mantener los personajes sobre el escenario, con tan sólo ver el ir venir de objetos y sus constantes significaciones que se evocan con solo contemplar el mismo, como si de cine mudo se tratase. Las posibilidades que esta técnica suscita en cuanto a las representaciones y nuevos textos que el silencio lingüístico suscita, frente a la evocación visual y sus asociaciones que tiene el objeto, hace que el público sea el que, de forma activa, ha de interactuar en el discernimiento de la trama y de los derroteros de la misma, siendo ésta una de las claves que garantizó a Wilde parte del éxito. Retomando el clavel verde del estreno de *Lady Windermere's Fan*, y las significaciones que sobrevolaron por las mentes del público, va unido no obstante a un vacío lingüístico que corrobora cómo el objeto sin lenguaje, evoca. Pues si bien el texto crea el tejido superficial e incluso simbólico de la obra, el objeto teje el subtexto de la misma y juega con las distintas asociaciones secretas que el mismo evoca en el público, creando así en cada cabeza y en el colectivo, una nueva obra a partir de la obra –una meta-obra– que, sin duda, está en armonía con la defensa de Wilde en *The Critic as Artist*,

cuando aserta que “*una crítica, ha de construir otra obra artística*” (Trad.), y en este caso, un subtexto (al igual que hemos visto con el intertexto), ha de ser capaz de construir igualmente una obra artística.

El hecho de adornar el objeto, o mejor dicho, de complementar el objeto con el diálogo, es la misma estrategia que se ve en un plano que hemos denominado ‘macro’ dentro de la creación artística, ayudando a su vez a la función que se designa a la alianza entre artista y artesano. Es decir, y explicado de una forma más sencilla, los objetos en la escena pertenecen al plano o función del artesano, mientras que los diálogos, (o incluso las poses) pertenecen al plano del artista, que es el encargado de exteriorizar y vender en cierto modo con su identidad la obra de arte. El objeto queda entonces totalmente legitimado para poder ejercer la ocultación, tanto o más como los recursos lingüísticos, es decir, como los epigramas.

Tal y como lo expresa Luz A. Pimentel en su libro destinado al análisis pormenorizado de la descripción y la evocación mediante imágenes: “Poner un objeto a la vista” (síntesis icónica) y “darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes” (análisis)” (19), o, en otras palabras:

[P]ara que haya narración es necesaria la presentación de un estado en el que el sujeto está disjunto del objeto, y una transformación que culmina en una situación exactamente inversa: el sujeto en conjunción con el objeto. ... [E]l relato comienza mostrando al sujeto en conjunción con el objeto y termina en una disyunción. (Pimentel 71)

El lenguaje se ve por tanto como una entidad cosificada —el objeto está en estrecha conexión con el “*illusion*”—, y los actores son avatares. Un ejemplo de esta aseveración lo podemos encontrar en la siguiente escena, en la que hace aparición el objeto del que se ha estado hablando (sin éste estar presente) desde el primer acto y que va a desencadenar el desenlace de uno de los enredos de la obra. El suspense, el ruido que se oye en esta escena, y la falta de lenguaje, (o el lenguaje donde apenas hay una frase completa o donde el lenguaje es casi onomatopéyico y sólo cumple con la función de mantener abierto el canal), son una evidencia que contrasta con el torrente verbal y las distintas voces que el propio objeto evocará en los mismos personajes, una vez aparece físicamente en la escena:

[Noises heard overhead as if some one was throwing trunks about. Every one looks up.]
CECILY: Uncle Jack seems strangely agitated.
CHASUBLE: Your guardian has a very emotional nature.

LADY BRACKNELL: This noise is extremely unpleasant. It sounds as if he was having an argument. I dislike arguments of any kind. They are always vulgar, and often convincing.

CHASUBLE: [Looking up.] It has stopped now. [The noise is redoubled.]

LADY BRACKNELL: I wish he would arrive at some conclusion.

GWENDOLEN: This suspense is terrible. I hope it will last. [Enter Jack with a hand-bag of black leather in his hand.]

JACK: [Rushing over to Miss Prism.] Is this the hand-bag, Miss Prism? Examine it carefully before you speak. The happiness of more than one life depends on your answer. (Act IV 414)

Todos dicen algo, pero en el fondo, sus palabras no significan nada, pues sólo están describiendo lo que oyen, son conjeturas vacías, y sólo significarán algo y construirán un diálogo de provecho, una vez aparece el objeto (el diálogo que se sucede no lo recogeremos nuevamente puesto que ya ha sido recogido anteriormente en este mismo apartado, concretamente en las páginas 285 y 286). Otro ejemplo en el que el objeto es promotor legítimo del lenguaje es la pitillera, ya que al poseerla Algernon hasta que vuelve a ver a Jack en la *smoking room*, ha evocado para éste una significación que revertirá en una suerte de interrogatorio que se proferirá cuando Jack esté presente y además vea la pitillera en manos de Algernon. Asimismo, la visión de la pitillera y de su inscripción, provocan en Jack, independientemente del interrogatorio de Algernon, la necesidad de producir lenguaje y de mentir.

Los objetos que van pasando de mano en mano, o que van ‘apareciendo’ en escena (ya sea por boca de los personajes que los invocan, o ya sea de forma física o tangible) cumplen, como hemos visto, una función para cada uno de los personajes que los regentan, y además generan diálogos distintos según la afectación que el personaje perciba de dichos objetos. En realidad, el objeto está tan ligado al desarrollo y desenlace de los acontecimientos en la obra, que se ve equiparado de algún modo, a la función del coro clásico. El uso de los objetos y de las acciones que desarrollarán los actores en relación a los mismos, están en estrecha relación al origen del *silent drama*, que a su vez se ve como precursor del cine mudo. Por otra parte, merece un estudio posterior más exhaustivo, el entender de qué manera funcionan los continuos diálogos o discusiones sin ninguna finalidad en sí mismos, más que *hablar por hablar* en algunas ocasiones, (tal y como aludíamos en relación a las influencias que en este ámbito Wild ejerció sobre Shaw en el anterior capítulo), frente a los silencios en Shakespeare; así como su exposición del *witticism* discursivo que puede ser susceptible de interpretarse como otro mecanismo más para concebir el parecer-ser.

Derrida y su filosofía sobre la deconstrucción del lenguaje, lo vemos en el hecho que menciona Wilde sobre la labor arqueológica que el dramaturgo ha de hacer previamente, ya no sólo para elegir el vestuario o contextos apropiados, sino, también igual de importante, para no usar arcaicismos, y evitar así, caer en errores de tipo formal-estilístico.

El lenguaje oculta al sujeto y al objeto, y en el objeto se oculta la crítica – realmente podemos creer que toda la producción artística de Wilde responde al hecho de no querer conseguir nada mediante el desarrollo de una actividad intensa, debido a su alistamiento (voluntario como construcción de una de sus máscaras), en las filas del dandismo o el esteticismo decadente e inactivo, o más bien deberíamos pensar que su estrategia de marketing, precisamente consistió en crear esa imagen social, que le mostraba como alguien poco activo, que más bien escondía precisamente otra intención: La de hacer ver desde dentro la verdadera decadencia de la sociedad de su época, y no de la persona en sí, sino de la persona en ese contexto, y en concreto, de la persona-artista.

5.4.1. *Bunburysm*; o, cómo transferir la capacidad de ocultación de identidades mediante la creación de una identidad ficticia

En este sub-apartado nos centraremos en el comentario con más detalle de otro de los grandes recursos que Wilde acuñó para evidenciar cómo el individuo ha de recurrir a toda suerte de mecanismos para garantizar a hurtadillas sus verdaderas aspiraciones individuales, sin suscitar (pre)juicios en la sociedad. Es, la ocultación llevada a la encarnación (invisible y ausente en la escena) en la escena, es jugar con el mundo gótico que trataba de insuflar vida a los muertos (Frankenstein), pero sin necesidad de recurrir a la ciencia o a la tecnología industrial, para crear un monstruo, sino simplemente, crear un personaje desde el ingenio, como un objeto aún más efectivo que permite dicha ocultación, y que sólo aparece, como cúlmen, en esta obra, pues en Dorian, éste se disfraza a sí mismo, para ocultarse y camuflarse, y por lo tanto, permanece a la vista aún así, de todo el mundo, tal y como hemos analizado a lo largo de este trabajo.

Bunburysm, no es más que el apellido de un personaje inventado a su vez por otro personaje de esa obra, Algernon, (es un artificio –la asociación dandiacal que se establece para con Algernon, manifiesta también la faceta del artesano a la hora de crear a

Bunbury), con la intención de que éste tal *Mr Bunbury*, ayuda a Algernon a escapar de las situaciones que no le agradan o no le convienen según su parecer.

Si nos fijamos en la composición de la palabra en sí, *Bunbury* encierra el significado de ‘lo oculto’ lo que permanece ‘enterrado’, pues por eso está compuesto por la palabra *-bury*, que encierra estos significados. No obstante, ésta es una de las muchas teorías con las que se ha especulado sobre la posible elección de este nombre por parte Wilde. De estas diversas teorías, algunas de ellas proponen explicaciones rocambolescas, que parecen estar más interesadas en conducir la misma a una significación imposible o poco plausible. Pero, hay otras que, si pudiésemos atenernos al método científico expresado por la navaja de Okhan, sin duda alguna parece ser la más que probable. Nos referimos a la teoría esbozada por W. Craven Mackie en su ‘Bunbury Pure and Simple,’ en donde expresa que sin duda, Wilde, al igual que posiblemente hizo con las localizaciones elegidas para sus escenas, así como para el nombre del resto de personajes, pudo elegir el nombre del mismo, de un periódico:

On Monday 23 July 1894 in the *Post*, Wilde could have scanned the following names in the obituary list: Andrew, Beresford, Blofeld, Brooke, Bunbury - Lady Frances Joanne Bunbury, “aged eighty ... wife of the late Sir Charles Bunbury ... at the Manor House, Mildenhall ... after a sudden and severe attack”. Mildenhall is located about sixty miles northeast of London. Notices of Lady Bunbury’s funeral appeared in both the *Post* and the *Times* on 24 July. Then on Wednesday 25 July on the front page of the *Post* under deaths, after Baylis, a second Bunbury: Thomas Charles, “aged eighty-two ... late 60th Rifles, eldest son of the late General Bunbury ... at Pembroke House, Freemantle, Southampton,” about sixty miles southwest of London. Amazing. Two Bunburys in three days. Typically, the Bunbury name surfaced once or twice a year in the *Post* obituaries, with only one prior instance (7 May) in 1894. Incidentally, on 30 July, on page five of the *Post*, Wilde could have read that a marriage had been arranged for Ernest Douglas Money. (329)

Lo importante de este nombre sin embargo, ya no es el nombre en sí, sino la capacidad de Wilde de crear un salvoconducto magistral que permite a partir de la construcción de este personaje como artificio, la preservación de las libertades del individuo cuando siente que ha de huir de los lazos y compromisos que impone la sociedad al individuo.

W. Craven Mackie, además recoge en su artículo, lo importante que era para Wilde – de cara a su público– el valerse de material que fuese lo suficientemente reconocible y familiar para su audiencia, como para que el mismo hecho le permitiese subvertir esa familiaridad en una suerte de extrañeza, ironía, crítica y comicidad que volteaba las normas que rigen la Inglaterra de entonces:

For Wilde, at that time and place, the inspiration for Bunbury was hardly more subtle than that which prompted the name Jack Worthing. As an experienced comic and social commentator, Wilde knew the importance of building upon material that was familiar to his audience, which, like Wilde, relied constantly upon the newspapers. Also, the specific chronology for the progress of this inspiration confirms that the last week of July 1894 was a fairly productive period in the making of *The Importance of Being Earnest*. (329)

El porqué de las distintas significaciones que se expresan en las innumerables teorías que se han ido construyendo, se une estrechamente con la intencionalidad que proporciona el personaje inventado que porta dicho nombre: permite ocultar una verdad, y permite a quien lo utiliza, llevar una doble vida utilizando a este personaje que además no goza de un buen estado de salud, por lo tanto, permite a Algernon desbaratar planes con la impunidad y la prontitud que él quiera recurriendo siempre a éste moribundo *Mr Bunbury*. Además, *Mr Bunbury* se convierte ya no en un personaje en la obra de teatro, sino en toda una estrategia magistral que no solo domina Algernon como veremos, sino que también domina otro personaje de esa obra, y ese es Jack Worthing, solo que éste no es consciente de estar realizando *bunburysm*, simplemente una doble vida como él dice, hasta que Algernon se lo dice. Así, el *bunburysm* fabrica las condiciones necesarias que permitirá a todo aquél que la ponga en marcha, llevar una perfecta doble vida en distintas esferas y momentos en la sociedad. Sin duda alguna, éste es uno de los mayores mecanismos de ocultación que acuñó Wilde, es la mejor manera de proporcionar una máscara, una nueva vida en un ámbito distinto a un personaje, y éste sin duda alguna es el mecanismo del cual se valió. De hecho en este parlamento que recogemos como ilustrativo de lo que hemos explicado, se ve además como *Mr Bunbury* es '*invaluable*', lo cual está en estricta armonía con los preceptos de Wilde de que 'todo Arte es inútil' y de que lo inútil tenía que admirarse intensamente:

ALGERNON: You have invented a very useful younger brother called Ernest, in order that you may be able to come up to town as often as you like. I have invented an invaluable permanent invalid called Bunbury, in order that I may be able to go down into the country whenever I choose. Bunbury is perfectly invaluable. If it wasn't for Bunbury's extraordinary bad health, for instance, I wouldn't be able to dine with you at Willis's to-night, for I have been really engaged to Aunt Augusta for more than a week. (Act I 13)

En cuanto al retrato, hay que decir que en aquella época se puso de moda entre los miembros de la alta sociedad para plasmar la genealogía de la dinastía de una misma familia, y ver así las relaciones de parentesco que esa familia había ido entablando a través del tiempo.

Era una cuestión de linaje, y al mismo tiempo de apariencia, claro está, pues cuanto más abultada fuese la galería de retratos que una familia tuviese, más prestigio social poseería a la postre dicha familia. El hecho de que los retratos se hiciesen a mano, en lienzos y cuadros al óleo o cualquier otra técnica pictórica, implicaba a su vez la conservación de una tradición que se venía perpetuando desde hacía muchos años, incluso siglos (pues era una característica típica de reyes y nobles, el retratar su estirpe).

No hay que olvidar que el siglo diecinueve conoció un avance en cuanto a lo que plasmar una imagen se refiere, pues se había inventado hacia 1826 la fotografía aunque en realidad fue comercializada hacia 1839 que permitía tomar imágenes de las personas con más realismo que la pintura, que siempre podía favorecer al retratado en algunos aspectos.

Pero el hecho de que Oscar Wilde prefiera utilizar en este caso la pintura en lugar de la fotografía, tiene un claro objetivo que tiene mucho que ver con todo lo que hemos avanzado unas líneas más arriba.

En primer lugar, Dorian provenía de una familia acomodada de la Inglaterra del XIX, es normal que se le hiciese un retrato o que él mismo lo mandase hacer. Como vemos en el capítulo once del libro, Dorian recorre los retratos de sus familiares a través del corredor de su casa en busca de rasgos o vestigios del ‘alma’ parecidos al suyo en alguno de ellos. Por lo tanto es normal que el retrato sea en pintura, no en fotografía, lo cual supondría algo vulgar en la tradición de las familias de clase alta.

En segundo lugar, otro motivo por el cual Dorian se deja retratar es por su amistad con Basil, artista que ha encontrado en Dorian el objeto de su inspiración, su musa, debido a la belleza apolínea de éste. Sería ridículo que un artista que se dedica al arte pictórico retratase a alguien sacando una foto de él y no inspirándose en su belleza para exteriorizarla y plasmarla en un cuadro.

En tercer lugar, tenemos que volver al escritor de la obra a Oscar Wilde, y en concreto al análisis que nos ha traído hasta este punto, al Oscar Wilde artesano. Sería ridículo pensar que Wilde basaría su libro en la ‘fotografía de Dorian Gray’, cuando sabemos a través de los fragmentos de sus ensayos que hemos ido incluyendo a lo largo de este análisis, que para él, la única forma de arte es aquella que no imita la realidad (cosa que hacen las fotos; los retratos juegan con la imaginación, la inspiración, la belleza, la luz), y que además supondría un objeto que ha creado la sociedad a la cual quiere dirigir su

crítica, es un objeto al que cualquiera podría tener acceso sin ser un artista, es un producto de su época, mientras que el cuadro, la pintura es una forma de arte que perdura a través del tiempo, y que expresa ideales de belleza que cambian y se transforman en sí mismos, al igual que la música.

Por eso Wilde lo escoge, porque encierra en sí todo esta carga de significaciones, pero que además sirve para ocultar la trama de las tramas: una doble vida, es el mayor de los mecanismos de ocultación que Wilde ha usado. De él se han hecho innumerables interpretaciones, críticas, significaciones, etc., y de seguro que se seguirán haciendo, pues nunca un objeto suscitó tantas ambigüedades y preguntas y quizás tan pocas respuestas ciertas y claras. De lo que si podemos estar seguros, es de la eficacia obtenida por parte de Wilde al valerse de este objeto tan típico en su época (en una parte de la sociedad, claro), y ocultar en él el alma de un personaje cuya historia estriba en la fealdad de las acciones vulgares y de la apariiencia que luego damos.

En el fondo no es más que eso. Es lo que todo el mundo hace, pero Wilde utilizó el retrato para que muchos viesan esta metáfora con más nitidez. Dorian es alguien que vive una doble vida, y sus actos le atormentan, pero cuando está en sociedad no muestra ni un atisbo de esa vergüenza o remordimiento, por el contrario, se pone altivo, deja la conciencia en casa, y sale a jugar en sociedad, la vida sigue, y así ha sido siempre.

Aparte, de todas las críticas que se hicieron a esta obra en su época, Oscar Wilde supo defenderse muy bien en las numerosas respuestas que dio en los distintos periódicos del momento, incluyendo frases que vienen a explicar la idea de que en el fondo todos (en mayor o medida), ocultamos nuestros verdaderos rostros cuando estamos en sociedad. Una de esas frases es ésta: “[A]n idea that is as old as the history of literature but to which I have given a new form” (1), que Wilde envió al *Scott Observer* cuando las primeras críticas se hicieron sentir.

5.5. Wilde como escritor proto-modernista. Visión de sus obras en la actualidad

En los objetos, y en los vestidos que aparecen a lo largo de sus obras, se oculta una sub-trama que, como hemos visto, subvierte los valores victorianos y los pone en entredicho. En parte, más importante aún que esto, es la capacidad que tiene de llevarlo a cabo en la cotidianeidad de las acciones, ensambladas con el resto de recursos escénicos,

en donde se encierra esa doble significación. Wilde ha sido visto como un escritor de teatro que intentaba criticar el victorianismo, siendo él mismo un victoriano. No obstante, esta afirmación arquetípica del escritor se ve desmontada una vez que se enfoca a Wilde y su obra desde la perspectiva del artesano y la función del mismo. Asimismo, tal y como se está pudiendo comprobar a través de nuestro análisis, la obra de Wilde es distinta y única de las demás de su época, a pesar de las acusaciones de plagio, precisamente porque su tratamiento de la farsa y la comedia constituyen una especie de género en sí mismo. Vemos esta misma visión que desmonta la imagen enquistada de Wilde como dramaturgo imbuido en las convenciones victorianas en la revisión crítica que realiza Katharine Worth del libro del Kerry Powell *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, precisamente por defender éste la postura que ancla a Wilde al victorianismo, y que no contempla la visión de Wilde como dramaturgo que trasciende incluso esa época para colocarse en las filas de los albores del modernismo que estaba por venir.

Wilde obviously recreates rather than imitates. ... Wilde's masterpiece seems to crystallise the entire genre of nineteenth-century farce. It also transcends it, of course; as has been said, a genre in itself. ... Powell believes, however, that Wilde, gripped by "anxiety of influence" ... was engaged in a battle with his sources; often unsuccessfully. The idea is not exactly new but it acquires novelty and interest from the many close parallels Powell reveals. They show Wilde was even more saturated in the theatre of his day than has been recognised hitherto. In evaluating the effects of this saturation on Wilde's dramatic art, Powell is not so persuasive, partly because he is unresponsive to melodrama and tends to see Wilde's uses of the form as lapses, induced by malign influences from the boulevard theatre. (364)

Worth además presiente que quizás parte de la consideración que existe sobre Wilde por parte de algunos estudiosos en relación a esos problemas con las fuentes y a su encasillamiento como escritor victoriano, provenga de la interpretación que de sus obras han propuesto algunos directores, así como de la interpretación que algunos actores han hecho de sus personajes. Worth dice que el efecto por entender y ver en Wilde a un escritor protomodernista, en parte, "depends on the power of performers to handle the admittedly difficult emotional and stylistic transitions Wilde calls for. Perhaps the subtle 1991 production of *A Woman of no Importance* by the RSC in London might have changed Powell's view that 'epigrams are incompatible with sentiment'" (365).

Joseph Bristow es uno de los pocos estudiosos que de forma contundente aporta datos en su estudio para entender a Wilde como un escritor *avant garde*, y lo hace a través de las distintas puestas en escena y de las variaciones en las mismas, que han demostrado

que, a pesar de mantener las obras con los mismos vestidos, y la misma escenografía, la trama no pasa de moda, y se han convertido en una especie de obras universales, que, aunque requieran de algún pequeño cambio cultural –sobre todo en alguna de las críticas contra el victorianismo, que hoy día estarían descatalogadas– básicamente abundan en problemas de carácter filosófico e incluso de la estética-política, que siguen perdurando a través del tiempo. De hecho, ésta es una justificación con el suficiente peso como para entender el porqué de las continuas representaciones de las obras de Wilde. Bristow plantea una visión de las obras de Wilde, en las que sus personajes preven en cierto modo la crisis existencial del ser, que, por un lado se ve forzado a cumplir las normas de la sociedad, y por otro se ve obligado a construir un disfraz que le confiera una identidad respetable en apariencia, pero que además le permita reconciliar de un modo un tanto esquizofrénico, su verdadero *self*.⁸⁰ Por otra parte, Regenia Gagnier se da cuenta de que Wilde es uno de los primeros autores que pueden enfocarse bajo los albores primitivos del modernismo, y trata de dispensar una explicación convincente en un intento por reconciliar las contradicciones que existen en la propia persona del escritor y en sus obras afirmando que “Oscar Wilde wanted to have it all ways” (*Idylls*, 3), aludiendo al hecho de que Wilde era contradictorio porque quería formar parte de todo el panorama cultural y literario del momento. No obstante, en nuestro estudio, nos sentimos más cercanos a la postura que defiende Bristow, que, por otra parte, también alude al estudio de Gagnier, pero que afirma que esas contradicciones no atienden sólo a esas necesidades de demanda del *capitalismo* que ésta propone, sino que forman parte de la crítica y de la estrategia que éste desarrolló en sus obras. Bristow, al analizar en las obras de Wilde a sus personajes se da cuenta de cómo en ese juego de apariencias y de confusión mediante la inversión de roles en los personajes que el clasifica como *dowdies and dandyies*, en realidad se está poniendo de manifiesto la idea de que *todo es relativo*:

One can, of course, turn Wilde’s blatant defiance of conventions to his advantage. But the desire to do so has, on occasions, made him look just as capricious as he appeared to those who found his “Oscarisms” a source of irritation. Such manifestations are, according to Gagnier, the outcome of Wilde’s relations with the main forces of cultural production that impose their competing demands on his work. ... I should wish to argue instead that the inconsistent, contradictory, and unpredictable elements that characterize the authorial sign of “Wilde” are part and parcel of his wholesale critique of a culture that foolishly

⁸⁰ No hay más que ver cómo por ejemplo Dorian Gray está lidiando con una crisis existencial, antes incluso de que se tenga conocimiento lingüístico de dicha etiqueta, e incluso invita a la comparación con las diatribas existenciales que más tarde veríamos en autores como Herman Hesse y su *Steppen Wolf*, o Albert Camus y su *L’etranger*.

wants its meanings and its morals clearly laid out. Dowdies and dandies are, in this respect, hardly discrete. But, there again, they are not quite the same thing either. (*Rephrasing of Society*, 55-6)

En cuanto a los personajes que precisamente aparecen en *The Importance of Being Earnest*, vemos cómo desaparecen los personaje-arquetipo que Wilde había ido construyendo y perfeccionando a lo largo de las anteriores obras. Así, en *Earnest*, se esfuma el personaje de la mujer *with a past*, el del dandy aristócrata y el de la mujer idealista e inocente, para dar paso a una serie de personajes que encuentran en la misma obra, sus propias contrapartidas. Russell Jackson, estudia esta peculiaridad sobre los personajes en su análisis *The Importance of Being Earnest*:

Three figures prominent in Wilde's previous dramatic work are absent. The new comedy lacks a 'woman with a past' like the active and defiant Mrs Erlynne or Ms Cheveley, or the wronged and repentant Mrs Arbuthnot. ... In fact, the past in this play has become a benign rather than a menacing secret, with the handbag concealing not a 'social indiscretion' but an absurd mistake. ... An audience in February 1895 might also have expected a dandysish aristocrat ... Both Algernon and Jack ... lead lives of cultivated pointlessness, and both are given to making authoritative statements on all aspects of modern life and culture ... The third stock figure ... is the innocently idealistic young woman, forced to confront the sordid realities of political and social life. (166)

En *The Importance of Being Earnest*, se ve además cómo el estilo escénico y la ocultación que tejen los personajes, alcanza su punto más álgido, haciendo de ella, un verdadero producto artístico según las condiciones expresadas por el propio Wilde, y en donde, sin duda alguna, toda la ingeniería de adecuación de recursos objetales y de los personajes, viene de la mano del artesano, no tanto del artista. Así, es lógico entender cómo ejemplo el propio Bernard Shaw, (tal y como ya hemos recogido en el anterior capítulo), quedase incluso perplejo por este nuevo giro que Wilde había dado a la escena, diciendo – recordemos– que en esta obra se veía que los personajes eran quasi-mecánicos, sin sentimientos.

Peter Raby expresa su opinión al respecto de esta mecanicidad y afirma que:

In *The Importance of Being Earnest*, by pushing neatness and coincidence to its outer limits, he came closer to revealing his method. In his short but intense burst of play-writing, he first made his people 'real' and then took his audiences through the looking-glass into a world which seemed to reflect modern life, but which was a surreal improvisation upon it. (*Wilde's Comedies of Society*, 159)

Pero, quizás, el escritor y teórico sobre Wilde que más ha hecho por situar a Wilde en la modernidad es Terry Eagleton. Eagleton. En varios de sus estudios alude al colonialismo

inglés, y a otras cuestiones para situar a Wilde en los albores del modernismo. Eagleton muestra en su obra de teatro *Saint Oscar* de 1989 al Wilde académico y escritor como una identidad indisoluble de su condición homosexual, socialista o como irlandés, y destaca la importancia de empastar todas estas referencias para quasi-canonizarlo Santo (tal y como aparece en el título de su obra), así como para entender sus diatribas con el Victorianismo de su época desde la posición de *outsider* que todas esas identidades le confieren y que, además, influyen en su *modus scribendi*, y en el hecho de que él mismo y su obra, se pueda situar en ese espacio modernista posterior. Asimismo, Eagleton, en su *The Illusions of Postmodernism* de 1996, intenta redefinir el concepto de postmodernidad, y afirma que:

Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation. Against these Enlightenment norms, it sees the world as contingent, ungrounded, diverse, unstable, indeterminate, a set of disunified cultures or interpretations which breed a degree of scepticism about the objectivity of truth, history and norms, the givenness of natures and the coherence of identities. (vii)

Richard Pine es otro estudioso que en su obra de 1995 *The Thief of Reason: Oscar Wilde and Modern Ireland*, se asoma a esta teoría sobre Wilde como autor con implicaciones en el modernismo, y se apoya en evidencias que se ven en los ensayos sobre socialismo y estética de Wilde, así como en la controversia o subversión que se ve en sus obras y dice que:

[T]he critic was central to the artistic process, which was itself central to society; that modern society was in danger of extinction because of its insistence on material values to the exclusion of the spiritual and imaginative dimensions of existence; and that it could be liberated from this fate by means of an artistic process which would establish an amoral zone secured by mutual respect between the individual and society. (1995, 290)

Resulta también muy valiosa la contribución que la Prof^a. Ana Moya (de la Universidad Autónoma de Barcelona) hace al respecto de la visión de Wilde, como escritor que no se ve imbuido en el victorianismo de su época, y que puede ser considerado como una figura proto-modernista –apoyándose en las teorías defendidas por Eagleton, tal y como hemos podido ver o por Pine. Así, A. Moya en su artículo de investigación concluye, en línea con los dos teóricos mencionados –Eagleton y Pine, que:

Thus Wilde's preoccupations place him as a pioneer, as advancing many of the concerns of twentieth-century critical thought. In so much as postmodernity has taken time and effort to reconsider all these issues, Wilde may be vindicated as a precursor of postmodern

thought, and consequently as very much ahead of his time. Furthermore, in so far as Wilde elevated criticism into a “creative and independent” activity arguing that “[a]nybody can make history. Only a great man can write it”, he can also be seen as precursor of the dominant role that literary theory has played in the intellectual domain in the second half of the twentieth century. (167)

En cuanto a esa modernidad plena en Wilde con la que muchos estudiosos han especulado, tal y como hemos podido comprobar en algunos apartados de nuestra tesis, hay que señalar que, no obstante, sí que vemos rasgos evidentes en el escritor que le incluirían sólo en parte en esta clasificación. Tenemos ciertas reservas a alinearnos con esta interpretación porque hay algunos datos que interpretamos como evidentes para no clasificarlo como modernista. Uno de estos hechos reside sin duda alguna en el propio lenguaje que utilizó Wilde en sus obras. Otro de estos hechos reside en la evidencia de que finalmente, a pesar de que en su última obra *The Importance of Being Earnest*, construyó un drama ‘mecánico’ e impoluto en cuanto a técnica (tal y como Shaw le reprocharía), sí que le mantiene alejado del modernismo el hecho de intentar imprimir su propia persona en todo lo que le rodeaba, desde los actores (vestidos a su imagen y semejanza, y hablando como él mismo), hasta el público (recordemos las identificaciones que éste establecía a su antojo con la audiencia). A pesar de buscar una ocultación, se ve a Oscar Wilde por todas partes, y es éste precisamente el hecho que supone un obstáculo insalvable para asimilarlo como primer modernista. No obstante, sí que podemos considerarlo como un escritor proto-modernista. Es decir, debido a esos constantes intentos por desaparecer de la obra y ocultarse, al uso de intertextualidades para generar nuevas voces en sus textos, podemos situarle en la antesala al modernismo y colocarle un peldaño por delante del resto de escritores de la época. Asimismo, retomando las palabras de aquellos que aluden en sus estudios que Wilde era un Victoriano consumado, mantenemos la misma postura que hemos mantenido con respecto de los que se empeñan en situarle junto a los Modernistas. El motivo por el que tampoco es Victoriano es precisamente por los motivos a los que hemos aludido para con su visión como Modernista. Es decir, el hecho de que Wilde se ocultaba y se reproducía de algún modo imprimiendo su huella identitaria en todo lo que creaba, y en el cómo lo creaba, lo aleja también del enrocamiento del victorianismo. Wilde cohabita un espacio transitorio que está a camino entre ambas corrientes pero sin pertenecer plenamente a ninguna de ellas. Si bien sus ideas sientan sus bases en los movimientos de su época, el XIX, en lo que a artesanía se refiere, estando cercano a la ideología de (entre otros) la Pre-Raphaelite

Brotherhood, Ruskin, Pater, etc. Pero también ha muestras en él de un cierto tipo de brote primigenio que le acerca al modernismo. En definitiva, lo que vemos en Wilde es a un escritor cuya indecisión o su incapacidad por deshacerse de sí mismo, lo sitúa entre dos mundos, ocupando él sólo ese espacio, sin nadie más. En el fondo, parte de su confinamiento entre estos dos mundos, no sólo se debe a que al final Wilde no fue capaz de ocultarse y disolverse del todo, sino también por la recepción de la máquina como objeto artístico legítimo que ya se empezó a hacer a finales del siglo. Ni qué decir tiene que en los albores del modernismo y en las vanguardias, entre las que destaca de forma más obvia y contundente el Futurismo, por su apología abierta de la máquina, la idea de luchar en contra de la misma se ve desplazada por una reconciliación con la misma (como en el caso de Walter Benjamin que lejos de confrontarse a ella, se muestra conciliador). Algunos, entre los que destaca T.S. Eliot, optan por resignarse al mundo mecanizado y tiene sus sospechas sobre la voz —no la palabra como signo lingüístico— y de ahí su *The Waste Land*, donde la voz supone su contribución más importante, y otros, entre los que veremos a Ezra Pound, desarrollan una especie de tecnofilia supina, (el Vortex). En el modernismo literario se refleja el deseo de acceder a algo tangible, y la máquina supone la ‘encarnación’ de esa representación palpable. Hay un deseo de acceder al código visual y se quiere conseguir que la palabra se vea como un modo de abstracción que, traerá consigo obras como los *Calligrammes* de Apollinaire entre otras en un intento de hacer de la literatura un arte visual. Esa visualidad del arte pasa por lo plástico ya que es la forma más inmediata de conseguirlo. La máquina entonces es, como decíamos, la encarnación, lo tangible de ese deseo de visualidad, y sin embargo, la palabra tiene dificultades por encajar ahí. Si Wilde y la Pre-Raphaelite Brotherhood (PRB) luchaban por una sociedad en la que la mecanización no manipulase las libertades del individuo, ni eliminase su identidad, alejando al arte de la política, en el XX, pasa justo a ser lo contrario: la máquina es alabada y el arte se ve politizado. De ahí que el siglo XX sea el siglo que acoja las ideologías políticas más radicales y que, además, el arte se vea unido al fascismo. Wilde, también intentó llegar a esa visualidad en sus obras a través del objeto, conectando con ellos y evocando ‘voces’ a través del uso de los mismos. Incluso, en *De Profundis*, cuando alude a la *Nuova Vita*, a Dante en definitiva, lo que en realidad también está haciendo de forma quizás inconsciente, es tender un puente visual y alegórico entre un mundo y el otro. Pero, tal y como hemos señalado, su indecisión le deja *in media res*. Si bien la genialidad de Wilde en parte reside en la utilización visual de la palabra, aparece como un algo inacabado que le despacha de forma inmediata de las filas del modernismo,

y por la misma razón, del victorianismo. Además, como veremos, a diferencia de Ezra Pound, Wilde no puede *ser* en la máquina, y sin embargo sí puede *ser* conectando con los objetos, que, son la armadura bajo la que se protege. El objeto sigue ocultándole más que exponiéndole a las realidades. Wilde en su visión artesanal se expone a la realidad de los objetos y procura obtener de ellos un entorno para asegurarse a sí mismo, su *modus vivendi*, sus preceptos y su individualismo. En cuanto a la idea de la artesanía como identidad indisoluble del escritor con la que hemos estado argumentando hasta aquí, hay que mencionar qué trayectoria ha seguido este concepto hasta hoy día después de quedar confinada la idea de la misma al XIX y verse sustituida precisamente por la máquina. Hacia las últimas décadas del siglo XIX, surgirá un movimiento conocido como *Arts and Crafts* que, estaba representado principalmente por dos sectores diferenciados por sus ámbitos de acción, bajo la proclamación de los productos hechos a mano y por el hombre como piezas únicas y de gran calidad, frente a los industriales y hechos por la máquina de baja calidad. Por un lado estaban los Pre-Raphaelites, que promovían un movimiento de concienciación sobre la importancia de las técnicas artesanales frente a las de reproducción en masa, pero mediante la realización artística, como ente que se desvincula en un principio, del dominio político. Hay varias figuras a destacar dentro de este movimiento (por ejemplo Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Colman Hunt, Edward Burne Jones, etc), pero nos interesan por sus influencias más directas en Wilde, John Ruskin y William Morris. Por otra parte, en su vertiente más política y reivindicativa, se encontraban los distintos grupos que apostaban por los socialismos, como forma de paliar las desigualdades que la industrialización había instaurado en la sociedad, entre los que destacan los miembros de la Fabian Society. No obstante, se entiende que en torno a estas dos vertientes y en concreto en relación a la creación de estos grupos, se encuentran todos los filósofos, pensadores y escritores del momento, que son sobre los que recae la verdadera autoría intelectual de dichos grupos. Así, tenemos a Marx y su visión social-comunista, y a su discípulo Engels, con una visión que estriba en el socialismo utópico. Por otra parte, también tenemos a otros pensadores influyentes como Robert Owen –en Inglaterra– y su idea del socialismo entendido como una cooperación fraternal entre miembros de la sociedad, y no como una lucha de clases, o el propio Nietzsche y su visión elitista del hombre –harto unida al nazismo– en la que simplemente se ve un desdén hacia esos socialismos, ya que sólo está en manos de unos pocos, el salir del ‘rebaño’ en el que la sociedad hacina a sus miembros y los desactiva de esta forma frente a una posible actividad reivindicativa.

Éste es, *grosso modo* –pues no es nuestra labor en este análisis proveer con un pasaje enciclopédico sobre los distintos socialismos de la época– el caldo de cultivo en donde se contextualiza este movimiento, del que parten las primeras influencias de Wilde para el desarrollo de su estética. Nos interesan no obstante, delimitar a grandes rasgos qué se propugnaba desde este movimiento de fin de siglo, y qué implicaciones de las que reivindicaban, tuvieron menor o mayor éxito, y, en qué ha degenerado hoy esa ideología. Entre las reivindicaciones más características del movimiento *Arts and Crafts*, se encuentran principios filosóficos, éticos y políticos, tanto como estéticos, de entre los que destaca como primera premisa común a todas ellas, su rechazo de la separación entre el arte y la artesanía. Asimismo, esta idea entronca que el rechazo de los métodos industriales de trabajo, que separan al trabajador de la obra que realiza, fragmentado sus tareas. Ésta a su vez enlaza con su propuesta de un regreso al medievalismo en cuanto a forma o método de creación artística. Hacen una defensa de un método de trabajo en el que los artesanos se agrupen por gremios, siguiendo ese modelo de trabajo colectivo. Y por último, básicamente lo que están defendiendo es un producto artístico único, frente a la reproducción en masa, y una propuesta por el trabajo bien hecho desde todos los enfoques posibles (bien acabado y satisfactorio para el artista y para el cliente). Para los pensadores que se adscriben a este movimiento, el diseño de los objetos útiles es considerado una necesidad funcional y moral.

El mérito que aporta Morris para el establecimiento de este movimiento, es el de haber introducido a través de su labor práctica y teórica una nueva manera de entender el arte y en especial las artes decorativas. Su influencia dio lugar a la aparición de las *Arts & Crafts* y otros movimientos posteriores que defienden la decoración como punto de inicio de una pose, y, que como ya señalamos en su día, tanto influyó también en el desarrollo de sus preceptos a Oscar Wilde. Según Morris, y como vemos en Wilde, cualquier objeto debe estar concebido pensando en su belleza, su función y su calidad. Morris fue uno de los primeros en denunciar la fealdad de la producción industrial, y de las fábricas y maquinarias con las que ésta había violado el paisaje de las ciudades industriales, así como el caótico, desordenado y sórdido desarrollo de las mismas.

El propio Wilde recuerda las palabras de William Morris, en uno de sus ensayos de 1882, *The English Renaissance of Art*, donde señala que W. Morris, tenía como lema principal, crear unas circunstancias apropiadas para sus trabajadores, a través de la realización artística:

‘I have tried’, I remember William Morris saying to me once, ‘I have tried to make each of my workers an artist, and when I say an artist, I mean a man.’ For the worker then, handicraftsman of whatever kind he is, art is no longer to be a purple robe woven by a slave and thrown over the whitened body of a leprous king to hide and to adorn the sin of his luxury, but rather the beautiful and noble expression of a life that has in it something beautiful and noble. (78)

Esto mismo lo hemos visto también en *Art and the Handicraftsman* y *The Soul of Man under Socialism*, de Oscar Wilde, con los matices que ya argumentamos entonces en el capítulo segundo. El movimiento *Arts and Crafts*, con Morris, Ruskin, Wilde, y otros tantos al frente, reivindicaba la belleza para el entorno humano, defendiendo de manera sincera los derechos del pueblo y su acceso al arte en definitiva, reivindicando las libertades y el individualismo del hombre, a través de la democratización del mismo. Morris dijo en más de una ocasión, –por ejemplo en su *The Decorative Arts* de 1877–, “I do not want art for a few, any more than education for a few, or freedom for a few” (Dorra 93). Aunque sus palabras destilan cierto romanticismo idealizado, ya que paradójicamente, sus productos resultaron asequibles sólo para unos pocos debido a que la artesanía no podía competir con los sistemas de producción industrial, mucho más baratos.

Belleza, sociedad y economía parecían ser un conjunto que estaba lejos de reconciliarse tan siquiera en el ámbito artístico. Morris, defendía además la utilidad del objeto creado mediante esas premisas de artesonado, llegando a afirmar en su conferencia de 1880 *The Beauty of Life*: “If you want a golden rule that will fit everybody, this is it: Have nothing in your houses that you do not know to be useful, or believe to be beautiful” (53). Para Wilde, el arte debe ser precisamente ‘useless’ pero ‘beauty’, y el individualismo, sustituiría el ideal liberal de auto-realización opresivo que promovía los valores victorianos.

En nuestros días, el movimiento *Arts and Crafts* se ha visto suplantado principalmente por la forma en que ha intervenido la reproducción artística en masa, que ha entendido que el arte puede ser copiado, y descontextualizado de su ámbito, de tal forma que hoy en día es sencillo ver copias artísticas en lugares privados o incluso públicos –Picassos en casas particulares, o réplicas y copias de obras artísticas incluso en museos. En principio, se ve como cualquier obra de arte siempre ha sido susceptible de ser reproducida, pues en el objeto mismo, se ve que el hecho de que es reproducible. Los artefactos artificiales siempre podían ser imitados por los hombres. Las réplicas fueron

hechas desde los orígenes, por los alumnos en la práctica de su oficio, por los maestros para la difusión de sus obras, y, por parte de terceros en búsqueda de ganancias. No obstante, la reproducción mecánica de una obra de arte, es, sin embargo, lo que representa algo nuevo. Por ejemplo, los griegos conocían sólo dos procedimientos técnicos de reproducción de las obras de arte: la fundición y la estampación. Al frente de esta dicotomía sobre la técnica de reproducción en la era industrial, está principalmente W. Benjamin, que defiende la autenticidad del objeto producido por la mano del hombre frente al objeto industrial de mala calidad, ya que incluso en la reproducción mejor acabada, falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su contexto original, como soporte de su autenticidad frente a las copias que se obtienen mediante el uso de la máquina industrial. Parafraseando a Benjamin en su obra *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, el ámbito entero de la autenticidad, se substrahe a la reproductibilidad técnica, de ahí que la reproducción manual, sea catalogada en ocasiones como de falsificación, ya que lo auténtico, conserva su autoridad plena en sí.

The here and now of the original constitute the abstract idea of its genuineness. Analyses of a chemical nature carried out on the patina of a bronze may help to establish its genuineness; similarly, proof that a particular medieval manuscript stems from fifteenth-century archive may help to establish its genuineness. *The whole province of genuineness is beyond technological (and of course not only technological) reproducibility*. But while in relation to manual reproduction (the product of which was usually branded a forgery of the original) the original article keeps its fully authority, in relation to reproduction by technological means that is not the case. (II 4)

Para Benjamin, la mano que siente y marca sus objetos, es el dato prominente a destacar en relación a la práctica artesanal frente a la industrial, a través de la cual se ve el conocimiento auténtico del mundo. Los griegos conocían sólo estos dos procedimientos técnicos de reproducción de las obras de arte, así, los broncees, las terracotas y las monedas eran las únicas obras de arte que podrían producir en cantidad. Todas las demás técnicas, eran únicas y no podían ser reproducidas mecánicamente. La xilografía fue el arte que por primera vez reprodujo mecánicamente la grafía –mucho antes incluso de que la escritura se convirtiera también en un objeto reproducible mediante la impresión. Los enormes cambios que la imprenta entendida como reproducción mecánica de la escritura ha provocado en la literatura, suponen un hecho incontestable. El cambio que se produce de la labor artesanal a la industrial, con su creciente insistencia en los procesos de reproducción, impacta de forma directa en la memoria y en la experiencia del colectivo. La delineación de lo moderno por parte de Benjamin, se ve como una experiencia

industrializada que se muestra redentora, reevaluando los procesos de Dada, y de la fotografía como procesos manuales que redescubrirán una autenticidad moderna de esa experiencia y de la memoria. Por primera vez en el proceso de reproducción pictórica, la fotografía se liberó del corsé que encerraba al arte pictórico mediante sus funciones artísticas y que, desde ese momento, fueron conferidas solamente al ojo que mira a través de un objetivo. Así, la singularidad de una obra de arte se ve como un todo inseparable de su propio ser, y que se queda incrustada en el tejido de la tradición. Esta tradición en sí es viva y muy cambiante. Es muy importante que señalemos esto como una evolución del movimiento *Arts and Crafts* ya que, por primera vez en la historia del mundo, se ve a la reproducción mecánica como una técnica emancipadora de la obra de arte, y la desvicala de su dependencia parasitaria con lo ritual o canónico. El análisis del arte en la era de la reproducción mecánica debe enfocar a la obra de arte reproducida como a un objeto convertido en una obra de arte que ha sido diseñada específicamente para la reproducibilidad de sí misma. Por ejemplo, de un negativo fotográfico, se puede hacer cualquier número de copias y, por lo tanto, pedir la impresión del ‘auténtico’ no tiene ya ningún sentido, y no por tener esa habilidad de reproducibilidad deja de ser arte. Ésa es la principal evolución, el entender a partir de ahora, el original (el auténtico), como un objeto susceptible de ser reproducido. Si recordamos bien, en capítulos anteriores ya habíamos visto en cierto modo como Wilde había reivindicado esa capacidad de ‘reproducir’ o mejorar una obra de arte a través del uso de las intertextualidades como técnica que valida la utilización de las mismas frente a las acusaciones de plagio. En este momento, el salto consiste precisamente en atesorar esa cualidad de reproducibilidad como un algo inherente a la propia obra y, por tanto, alejándola del yugo de los cánones de turno. Pero, asimismo, en el instante en que el criterio de autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, la función del arte se invierte, y, de haber estado basado en lo ritual, comienza a estar basado en otra práctica –la política. Justo aquí es donde divergen los caminos de los pensadores del XIX, a saber, la Pre-Raphaelite Brotherhood, William Morris, John Ruskin y el propio Wilde ya que, el arte en lugar de emanciparse del estado (en aras de preservar el individualismo del ser), forma una comunión con el mismo. Wilde entre otros, presintieron que este hecho podía suceder, y trataron de reivindicar una práctica artística que debía quedar desvinculada de la aparatología del estado.

Así, la evolución del arte que se ve desde entonces hasta nuestros días, contempla a los objetos artísticos desde dos ángulos distintos, y opuestos: uno, desde el énfasis que acentúa el valor del producto unido al culto; y otro, desde el valor que el objeto artístico adquiere desde su exhibición. En la fotografía, el valor de la exposición del producto artístico, comienza a desplazar su valor de culto. Pero el valor de culto no cederá su lugar al de exhibición, sin oponer ningún tipo de resistencia. Se retirará dejando un vestigio de su valor de culto, en una reducción definitiva: el rostro humano. No es casualidad que el retrato fuese el objetivo de las primeras fotografías. A través del rostro, se evoca el valor del culto a la memoria de los seres queridos –ausentes o muertos– que ofrece un último refugio para ese valor de culto para la imagen, y más después de la reconstrucción artística que las vanguardias trajeron consigo. Tal y como analizamos en el anterior capítulo dedicado a *The Picture of Dorian Gray*, se ve en la dicotomía que Wilde expresaba entre el rostro representado en la fotografía y el representado en el cuadro, una especie de defensa del arte pictórico como un producto artístico que tiene más valor, frente a la fotografía, cuyo producto nace de la industrialización. Vemos, no obstante, en este hecho en concreto, en qué evolucionó esa idea de lo artesanal frente a lo industrial y mecanizado, en el siguiente siglo, donde el modernismo, y las vanguardias, se apresuraban en organizar un puzzle, que sin duda ya había empezado a ser desfragmentado a finales de siglo.

Wilde además de reivindicar ese proceso artesanal unido a la creación artística, prepara un sitio privilegiado entre todas las artes –principalmente las artes visuales– para la palabra. Es muy importante que veamos este hecho, porque supone una acción muy importante que intenta reivindicar para el texto y la palabra, un lugar de honor de entre todas las artes. Fabio L. Vericat, director de esta tesis, en su artículo titulado ‘Committed to Autonomy: Modernism, Ideology of the Aesthetics of Industrialization in Ezra Pound’s ‘Machine Art’ (1927-1939),’ explora el impacto que el desarrollo tecnológico ha iniciado en la revolución industrial y cómo éste afecta a la autonomía artística, desde un punto de vista político, tal y como expondría Walter Benjamin hacia 1930 en sus distintas obras, de las cuales destaca especialmente *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* de 1936.

De estos estudios, nos ha resultado muy interesante ver en qué desemboca a principios del siglo XX esa proclama de finales del diecinueve en el que la artesanía preservaría el individualismo frente a la industria, y entender cómo evoluciona hacia su extremo opuesto, desembocando precisamente en un ensalzamiento de la máquina, en alguna de

sus vertientes más ortodoxas. Para entenderlo mejor, nos centraremos en un ejemplo práctico. El modernismo es el movimiento que comienza la reivindicación de una “*impersonalidad para el producto artístico*” (Trad) (Vericat 61), –tal y como se consigue con las máquinas– pero sin embargo, no se muestran satisfechos con la posibilidad de poder llegar a ser suplantados por las mismas. Se ve en el poeta Ezra Pound un ejemplo paradigmático con el que podemos entender en qué evoluciona o cómo se materializa esta propugna de la artesanía frente a la máquina a través del tiempo. Pound propone incluir la “*máquina en el arte*” (Ibíd), tal y como se ve en el título de su obra *Machine Art*. Pound propone y defiende una forma de construir esa impersonalidad tecnológica a través de la máquina. Vemos cómo esto es precisamente una evolución contraria a lo que proponen a finales del siglo XIX, los pensadores y autores a los que hemos aludido a lo largo de este estudio (i.e.: John Ruskin, William Morris, el propio Wilde, o la Pre-Raphaelite Brotherhood entre otros), ya que choca con la idea de conservar el individualismo mediante técnicas de producción artística únicas, artesanales, frente a la máquina y sus réplicas.

Vericat, analiza el interés de Pound por la máquina en el ámbito de la producción literaria (de la poesía, más concretamente), y su reivindicación de la “*abstracción*” –como un “*nuevo naturalismo*” (Ibíd)–, que sería “the representational mode of the concrete materiality of machines” (64). Pound, según Vericat, insiste en ensalzar la máquina y para él “the machine opens new avenues to resolve a key poetic problem raised by the Imagist project” (72), pero finalmente, esta *tecnofilia*, este ensalzamiento que justamente es radicalmente contrario a lo que se propugnaba a finales del diecinueve, encierra un “double-bind over Modernism, that of an aesthetic technophilia underlined by the horror that man may be left out of the equation of actual industrial production; as machina begets machina ultimately by-passing the art of the engineer who designs them” (72). Sin embargo, en relación a la literatura y la máquina, se pone de manifiesto cómo Pound, pasó por alto lo que un libro de por sí significa, desde el punto de vista maquinístico, y que al fin y al cabo es “Pound’s tragedy (is) his lack of awareness of the machine that the book already is” (72).

Esa preocupación por reconciliar ambos aspectos, se siente en Wilde, cuando, como veníamos diciendo, reivindica un lugar superior a la palabra, en tanto que construcción artística, y así, vemos como en *The Critic as Artist* declama:

[T]he material that painter or sculptor uses is meagre in comparison with that of words. Words have not merely music as sweet as that of viol and lute, colour as rich and vivid as any that makes lovely for us the canvas of the Venetian or the Spaniard, and plastic form no less sure and certain than that which reveals itself in marble or in bronze, but thought and passion and spirituality are theirs also, are theirs indeed alone. (119)

Wilde ve en el arte visual, unas formas rígidas, que están constreñidas en el tiempo y en el espacio físico, la imagen que proyecta, se ve como congelada en el tiempo, y por lo tanto, incapaz de mutar a través del mismo. Mientras que la palabra, guarda en sí, la musicalidad, la viveza y el cambio en sus interpretaciones, a través del paso de los tiempos, así, “[t]he image stained upon the canvas possesses no spiritual element of growth or change” (*The Critic as Artist*, 134).

Jeremiah R. M. en su *Faithful Infidelity: Charles Ricketts' Illustrations for Two of Oscar Wilde's Poems in Prose*, explora la concepción oral de la palabra en communion con el poder de las ilustraciones, en concreto de C. Ricketts, y concluye que:

Although Wilde interprets orality as a sign of language's superiority to other art forms, there is a strong affinity between oral tales and impressionistic strategies of illustration. By dint of their improvisational quality, oral tales threaten to destabilise the textual product, altering the written text through multiple performances and revisions. Autonomous illustrations similarly re-imagine a written text and alter its meaning. (7)

La palabra, según salimos del XIX y nos adentramos en el siglo XX, se ve unida a una nueva literatura que reivindica un nuevo arte gráfico —como hemos señalado, y no sólo eso, sino que además, proclamará la guerra, que será vista como una nueva forma de crear paisajes arquitectónicos nuevos. Esta idea se ve sobre todo en las vanguardias de principios del XX, en el Futurismo, y en Marinetti, más concretamente, que declama en su *Manifiesto* sobre la guerra en Etiopía:

For twenty-seven years we Futurists have rebelled against the branding of war as anti-aesthetic ... Accordingly we state: ... War is beautiful because it establishes man's dominion over the subjugated machinery by means of gas masks, terrifying megaphones, flame throwers, and small tanks. War is beautiful because it initiates the dreamt-of metalization of the human body. War is beautiful because it enriches a flowering meadow with the fiery orchids of machine guns. War is beautiful because it combines the gunfire, the cannonades, the cease-fire, the scents, and the stench of putrefaction into a symphony. War is beautiful because it creates new architecture, like that of the big tanks, the geometrical formation flights, the smoke spirals from burning villages, and many others ... Poets and artists of Futurism! ... [R]emember these principles of an aesthetics of war so that your struggle for a new literature and a new graphic art ... may be illumined by them! (*Critical Writings*, Ch. 11)

La evolución lógica del fascismo es incluir la estética en la esfera política, y “[a]ll efforts to render politics aesthetics culminate in one thing: war” (Rainey, *Modernism: An Anthology*, 1108).

“Fiat ars – pereat mundus” (Osborne 230), el fascismo (político-estético) entre sus premisas, y tal y como Marinetti admite, se espera que “*la Guerra supla una especie de gratificación artística, un sentido de percepción que ha cambiado a manos de la tecnología*” (Trad): “This is evidently the consummation of ‘l’art pour l’art’” (*Critical Writings*, Ch. 11).

En la actualidad, el estado de la artesanía convive con el imparable avance tecnológico, y se ve connotada de distintas significaciones que sin duda quedan supeditadas –o al menos relacionadas– a la sociedad y la política. Recientemente, en 2011, en el *British Museum*, se ha iniciado un grupo de debate que cuenta con numerosos expertos, entre los que destaca Teleri Lloyd-Jones, *Assistant Editor of Crafts Magazine* –resulta curioso, por otra parte, como hasta el enfoque bajo el que el British Museum aborda este estudio, se ve modernizado en su tratamiento bajo el hashtag ‘#craftdebate’, para aquellos que quieran seguir y opinar sobre el mismo. En definitiva, en dicho debate-conferencia se resume el estado de la cuestión de la artesanía en la actualidad, en este párrafo:

Craft is a language of material, provenance and making. It is learning the value of things. Sure, handmade, well-made things aren’t cheap but their value isn’t solely monetary. It’s political and social –to know how and where something came into being makes us more invested in it, so much so we become more responsible consumers. The handmade has unique aesthetic pleasures in itself but has also become intertwined with a whole bundle of different values, be they anti-consumerist, ‘localist’, green, or even just plain-old fashionable. (Lloyd, web)

Wilde utilizó su faceta como artesano para ocultar en los objetos críticas hacia la sociedad industrial, y para ocultarse así mismo. La creación de sus obras de teatro sobre todo, son en las que más se puede sentir esa mediación, pues a pesar de que las obras se crearon en serie, fueron sin embargo series de edición limitada, reconciliando la postura industrial (y económica) que recae en el objeto creado con la manera de llevarlo a cabo –el artesano.

Tal y como señala en su resumen sobre las vanguardias de Peter Burger:

La novela resumiría las nuevas condiciones de producción y recepción individuales que se desarrollan con el arte burgués. Mientras que la novela, lo mismo que la pintura, a la par de la instalación del capitalismo van ciñéndose a los precisos límites de la individualidad burguesa, proyectando al sistema artístico la idea de autonomía, la ciudad

va a ir transformándose en el espacio por excelencia de la confrontación colectiva, el escenario del drama de la praxis vital moderna. (1)

Epílogo

De Profundis: Epistola in Carcere et Vinculis

Es conveniente abordar la última obra que Oscar Wilde escribió mientras cumplía condena por “*comportamiento indecente, corrupción de un menor y sodomía*” (Trad), en la cárcel de Reading, durante dos años –entró en marzo de 1895 y salió finalmente en mayo de 1897. En ella, veremos qué función retiene como artesano después de su condena o cómo afronta él en términos de creación artística, un nuevo *renacimiento*, su *Nuova Vita*. En este sentido, resulta importante atender a este último escrito porque en él vemos también cómo el objeto ha sido en parte causante de su declive personal, y no de la preservación de su individualismo en última instancia a través de la ocultación en los mismos tal y como hemos visto a lo largo de los demás capítulos.

Después de *The Importance of Being Earnest*, su obra cumbre, y durante el tiempo que estuvo encarcelado, no escribió nada, sólo una larga carta titulada *De Profundis. Epistola in Carcere et Vinculis* (1897). Esta carta iba dirigida a su amigo-amante Lord Alfred Douglas. También escribió un poema, *The Ballad of Reading Gaol* (1897), en el que ponía de manifiesto entre otras muchas cosas, las deficiencias del sistema penitenciario británico de ese momento y el trato que se daba a los niños en las mismas. Ambas se publicarían póstumamente pues, mientras que estuvo en prisión –y cuando salió de ella– no gozó en absoluto de la libertad de publicación y del reconocimiento que tuvo en sus mejores días, hecho del cual era consciente en el momento de redactar el contenido de *De Profundis*: “people will recognise me wherever I go. It will force on me the necessity of again asserting myself as an artist (85).” La carta tampoco la pudo enviar mientras estuvo en prisión, por eso legó el manuscrito a su mejor amigo, y también albacea que gestionaría su legado, Robert Ross, y que le acompañó hasta el último de sus días. Éste hizo llegar una copia a Alfred (hecho que por otra parte, Alfred negó siempre pero que se contradice cuando en su obra *Oscar Wilde and Myself* alude de forma constante a la parte que de este documento le fue entregado). Cuatro años más tarde de la muerte Oscar Wilde, en 1905, Robert Ross, decidió publicar una versión reducida de esta carta bajo el título *De Profundis* (aunque también se manejaba el título *Epístola: In Carcere et Vinculis* por su

carácter encíclico que recordaba a las bulas del Santo Padre), para que la sociedad conociese el sufrimiento que se había infringido al artista.

En 1962 se publicó la versión corregida en un libro que recogía a su vez otras cartas más bajo el título *The Letters of Oscar Wilde*. En *De Profundis* se ve la miseria económica, pero sobre todo la espiritual y artística que se apoderaron poco a poco de Oscar Wilde, acabando para siempre con su producción literaria, a excepción de estas dos obras que hemos mencionado y que escribió durante su confinamiento. Según sus propias palabras a su editor, nunca más pudo volver a escribir al salir de la cárcel, porque ya no sentía placer al hacerlo: “I can write, but have lost the joy of writing” (Ellmann 528).

El análisis del texto así como la intencionalidad que encontraremos al realizar el mismo requiere que lo hagamos teniendo en cuenta, en primer lugar, a quién va dirigido pues se trata de una larga *Epístola* cuyo receptor es su amigo-amante. Por otra parte, no olvidemos, que ese receptor, Lord Alfred Douglas, además representa en su mayor parte, la desgracia acaecida al artista –en palabras del propio Wilde, “it was not your father but you who had put me into prison, that from the beginning to end you were the responsible person, that it was through you, for you, and by you that I was there” (52).

Regenia Gagnier en su estudio “Wilde and the Victorians” apunta a este hecho del receptor del texto, como un dato ineludible que no se ha de pasar por alto, sobre todo a la hora de lidiar con la construcción de la máscara artística del propio Wilde. Además, alude a la exposición que Wilde como artista, hizo frente a su público, y cómo además, expuso a ese público frente a sí mismo. Todo ello, responde, según Regenia, a la necesidad estética que impone el dandy en su entorno.

He mercilessly exposed his audiences’ superficiality and lack of moral substance while he simultaneously presented to them images of themselves so glamorous and powerful that they could not help but forgive, even lionise him. Since Brummell this had been the dandy’s stratagem: to stylise Society; to so refine that style personally as to put its bearers to shame; and then to be of two minds regarding that style and that Society. Similarly, the British aesthetes’ critique of purposiveness, productivity and Nature was related to homosexuality and what amounted to a social revolution in domestic options, which means that the art world was not so divorced from life as it may have appeared. (27)

Para Regenia, es muy importante el hecho de ver cómo tener audiencia, afecta la postura de Wilde y cómo esta realidad es parte del motor que mueve al artesano a ‘fabricar’ sus obras, y al artista a perpretar la imagen social, en una especie de trabajo en equipo. Él mismo reconoce en *De Profundis* qué logros y de qué forma los cosechó gracias a esta

conjunción, y cómo la imagen que de sí mismo construyó como artista se ve ayudada por el dandy, que le reportaba además el disfraz perfecto para satisfacer su hambre de placer:

The Gods had given me almost everything. I had genius, a distinguished name, high social position, brilliancy, ... I made art a philosophy and philosophy an art: I altered the minds of men and the colours of things, there was nothing I said or did not make people wonder. I took the drama, the most objective form known to art, and made it as personal a mode of expression as the lyric or sonnet ... whatever I touched, I made beautiful in a new mode of beauty. ... I amused myself with being a *flâneur*, a dandy, a man of fashion. I surrounded myself with the smaller natures and the meaner minds. I became the spendthrift of my own genius, and to waste an eternal youth gave me a curious joy. (77)

Sin embargo, es notorio el hecho que Gagnier destaca en *De Profundis* sobre la audiencia, o mejor dicho, sobre la falta de la misma. En esta carta desaparece la audiencia, no hay un gran público, sólo está su interlocutor, el destinatario de la misiva, Lord Alfred:

Wilde's experience of solitary confinement in prison had concrete effects on what is perhaps his greatest work of art, *De Profundis* –at once his own autobiography, a biography of Alfred Douglas and, to adapt his own phrase, a symbolic representation of the art and culture of the age; and the absence of an audience affected the form of that work as significantly as the presence of audiences affected his other works. (27)

El principio de la *Epístola* es una explicación a través de la recreación del pasado a Alfred, de los acontecimientos vividos con él en donde intenta hacerle ver de qué manera ha actuado él con Alfred y viceversa. Lo que es interesante, es ver que estos hechos que describe, se repiten en la soledad de su celda de una manera tortuosa día tras día y noche tras noche como una sucesión incansable y fantasmagórica que le ha permitido ver a Wilde una realidad dolorosa, ante la cual, él mismo antes estaba ciego del mismo modo que en *King Lear* ve por primera vez a pesar de su ceguera física.

[T]he memory of our friendship is the shadow that walks with me here: that seems never to leave me: that wakes me up at night to tell me the same story over and over till its wearisome iteration makes all sleep abandon me till dawn: at dawn it begins again: it follows me into the prison yard and makes me talk to myself as I tramp round: each detail that accompanied each dreadful moment I am forced to recall: there is nothing that happened in those ill-starred years that I cannot recreate in that chamber of the brain which is set apart for grief and despair. (46)

En esa reproducción de esos días junto a Alfred y de esos hechos que le han acarreado tan catastróficos resultados aparecen igualmente elementos que se repiten constantemente en su narración. Son siempre los mismos, son las costosas comidas, las igualmente costosas cenas y regalos que Wilde hacía a Alfred en muestra de su amor y cariño. En definitiva, todos esos elementos y objetos quedan en el plano de la superficialidad y el

lujo al que Lord Alfred estaba acostumbrado y que, como un niño caprichoso, se mostraba inconsciente de la procedencia y el esfuerzo que Wilde tenía que hacer para obtener el dinero que había de satisfacer todos esos lujos superfluos. No en vano Wilde le increpa en esta carta que durante esa época, derrochó más dinero en su compañía que en ningún otro momento de su vida en cualquier otra persona o cosa. De hecho, llega incluso a recordar con cierto asco y hastío cómo esos placeres, esos objetos, ya no lo eran tanto pues, tal y como reconoce, nunca fue feliz y en el fondo sabe y es consciente de lo culpable que es él de haber aceptado esa situación, por eso “[he] blame[s] [himself] for having allowed you to bring me to utter and discreditable financial ruin” (18) ya que además esa ruina hizo que “[s]tep by step with the Bankruptcy Receiver [he] had to go over every item of [his] life” (19).

Todos esos objetos se convierten de forma simbólica en una cárcel que encierra al Wilde que propugna en sus obras la libertad y la verdadera realización del individuo, y reclama la humildad para resarcirse pues “one realises one’s soul only by getting rid of all alien passions, all acquired culture, and all external possessions, be they good or evil” (98). Siempre, según el texto, tuvo que cargar con esas facturas y a cambio obtuvo sequía artística pues, mientras que Alfred frecuentaba la compañía de Wilde, éste fue incapaz de escribir una sola línea. Además, sufrió otro tipo de daños colaterales que, poco a poco, se iban gestando lentamente y que le llevarían al final a estar donde se encuentra en ese momento y a escribir el testimonio de lo acontecido en una carta, la más rotunda de todas: *De Profundis*.

Podemos afirmar que detrás del lujo que granjeaban ambos amantes en sociedad y de los detalles con los que Wilde agasajó a Alfred, no había más que una relación tormentosa y dañina en la realidad. Del reproche que Wilde hace a Alfred en relación a su sequía literaria artística cuando éste estaba a su lado, es importante mencionar qué le proporcionó éste a cambio: una serie de cartas y telegramas que –según las propias palabras de Wilde– eran en ocasiones ‘nauseabundas’ y otras ‘vulgares’ como para que alguien de su talla y calidad literaria se hubiese tenido que ver salpicado con las mismas.

Los objetos en *De Profundis* custodian una vez más la verdadera desgracia de Wilde. Wilde, cambió ‘el pedestal’ artístico, donde residían todos los preceptos que siempre había intentado plasmar en todas y cada una de sus obras, así como en todas y cada una de sus poses ante la sociedad, por un puñado de notas, telegramas y cartas de baja estofa y que, además, rozaban en el analfabetismo (recordemos la nota del padre de Alfred y su

sondomite). El propio Alfred se percató, aunque de una forma ridículamente infantil, de este cambio en la forma en que Wilde, al estar con él, se desposeía de lo académico en detrimento de un gusto por lo vulgar. Parafraseando a Alfred, éste le espetó a Wilde en un telegrama que parecía menos interesante cuando no estaba en el pedestal, es decir, en ese pedestal excelso y artístico; “[w]hen you are not on your pedestal you are not interesting” (37). Todo ello supone sin duda alguna, un cambio radical e incluso grotesco en la utilización de su medio de vida y de su forma de expresión, la palabra. Por eso, no es de extrañar que con el paso del tiempo, y con la experiencia como aliada, Wilde se diese perfecta cuenta de adónde conducía todo aquello, y pretendiese que su ‘ciego’ amigo y amante, también abandonase su vanidad y su odio.

Otro hecho a destacar en *De Profundis* tiene que ver con la idea de entender cómo estos objetos, es decir, estas cartas, telegramas, etc., que sobre todo iban dirigidas a Alfred, serán a su vez utilizadas como ‘testigos’ contra Wilde, en su juicio. Asimismo, la utilización que se hizo de los mismos recalca, por otra parte, la falta de delicadeza y tacto de Alfred y que traerá a Wilde desde el principio no pocos problemas. Una alabanza literaria que Wilde escribió para Alfred, en relación a un poema que éste había escrito al principio de la relación entre ambos, cayó curiosamente en manos de unos chantajistas que extorsionaron y difamaron a Wilde por su contenido. Además le desvirtuaron en su terreno y frente a personas que él estimaba mucho (como Sir George Lewis de Oxford). Más tarde, ésa fue una de las cartas que se presentó ante al Juez de Corrupción a la Inocencia y a la acusación de la corona contra su persona como prueba irrefutable de su culpabilidad.

Otros objetos también encierran en esta narración la desgracia para Wilde, objetos que antes habían granjeado su fama y a la postre su buen nombre y que ahora, se subvertían en una suerte de ataques que se convertían en pruebas contra él. Desde el momento en que Wilde inició su amistad y posteriormente su relación con Alfred, su camino se había ido sembrando de pequeñas advertencias de lo que le iba a ocurrir. Al menos eso es lo que él interpreta y lo que saca como conclusión desde su soledad. El dolor físico y psíquico le dejó reducido a poco más que un esclavo marginado de la sociedad y, en definitiva, alguien ya sin identidad alguna. Otro ejemplo se puede ver cuando Wilde redacta una paradoja literaria a la revista estudiantil de Oxford llamada *The Spirit Lamp* –de la cual Douglas es editor–, atendiendo una vez más a la petición de Alfred. Por dicho escrito, Wilde se vio sentado en el banquillo del Old Bailey acusado de corrupto y, de

nuevo, este documento se adjuntó como algo probatorio durante su juicio final, el que dio con sus huesos en la cárcel.

One day you come to me and ask me as a personal favour to you, to write something for an Oxford undergraduate magazine, about to be started by some friend of yours whom I have never heard in all my life, and knew nothing at all about. To please you –what did I not do always to please you?– I sent him a page of paradoxes destined originally for the *Saturday Review*. A few months later I find myself standing in the dock of the Old Bailey on account of the character of the magazine. It forms part of the Crown charge against me. I am called upon to defend your friend's prose and your own verse. (41)

Al parecer, el problema fue que él no se planteó ni preguntó qué carácter tenía esa revista estudiantil, y por satisfacer los apetitos caprichosos de su amigo, él solo obtuvo problemas e ingratitud a cambio.

Retomando los objetos en *De Profundis*, hay que señalar uno en concreto que aparece como protagonista en una de las escenas más desagradables vividas junto a Lord Alfred Douglas: la pistola. Éste se la compró para poder defenderse de su propio padre pero, la cuestión es que no era muy común en aquella época que alguien de clase alta se pasease por los clubs y restaurantes más reconocidos del momento con una pistola en el bolsillo, por eso era casi irremediable que la pistola se disparase (por suerte sin ningún herido) en mitad de una cena. El escándalo fue mayúsculo, y Oscar quedó una vez más ligado al nombre de Alfred a través de este objeto burdo y de este incidente desagradable. Como vemos, de una manera u otra, ya sea él eligiéndolos de forma activa (ya sean regalos o incluso las cartas como objeto), o de forma indirecta (Alfred trayendo una suerte de objetos como la pistola a la relación de él con Wilde), poco a poco, la consecuencia es que, en definitiva, los objetos que frecuenta Wilde con Alfred van tejiendo su declive.

A través de los gustos superficiales de Alfred, de la relación que nos describe Wilde que éste mantenía con él, y del triángulo peligroso de incesantes y frenéticas cartas, telegramas, notas y demás que mantenían todos los miembros de la familia de Alfred con Wilde, no era de extrañar que la tragedia se palpase al compás de cada una de las palabras que se escribía en cada una de ellas. Se llegó al punto en que Alfred dejaba impudicamente sus notas arrebatadas y sus telegramas abiertos a la vista de todo del mundo, como si buscara con ello un reclamo, o como si fuesen actos de consumada rebeldía infantiloides lo que pretendía con ello. El caso es que no era (ni es) lo habitual hacer que los demás vieran el contenido de una nota privada, ni tampoco era lo habitual que alguien publicase

en una revista de segunda las cartas de amor y amistad de un artista que ahora estaba en la cárcel.

[T]he mania for writing revolting and loathsome letters: your entire lack of any control over your emotions, as displayed in your long resentful moods of sullen silence, no less than in your sudden fits of almost epileptic rage: all these things in reference to which one of my letters to you, left by you lying about at the Savoy or some other hotel and so produced in Court by your father's Counsel, contained an entreaty not devoid of pathos, had you at that time been able to recognize pathos in its elements or its expressions. (21)

Parece que Alfred no era (o sí) muy consciente del poder que tenía ya entonces un medio de comunicación, así como tampoco parecía poder empatizar con el dolor que Wilde pudiera sentir. Tampoco parecía querer ser consciente de la infamia que puede causar y de la falta de respeto que eso supone para él, como hacedor de tan burda acción, y para el agraviado, que tiene que soportar ver su vida, su máscara, esa en la que tanto empeño había puesto en construir, expuesta en un escaparate, pidiendo clemencia a la sociedad por sentir lo que sentía, o vivir como vivía, como si tuviese que soportar una especie de letra escarlata sobre sus espaldas.

De todo esto Alfred se mostraba inconsciente pues, como Wilde dice, estaba ciego y sólo se veía movido por su Odio mayúsculo hacia su padre (y viceversa) que les había llevado a ambos a meter a Wilde en medio de la disputa. Cada uno tratando de alzarse ganador de esa ridícula contienda consanguínea donde ambos (padre e hijo) actuaban en todos los planos posibles de la sociedad haciéndose notar el uno y el otro (o mejor dicho el uno en contra del otro). Y de por medio estaba Wilde intentando por un lado librarse de Alfred, cosa que le fue imposible (pues siempre volvía con la amenaza del suicidio) y por otro, conciliar su propia vida (doble vida en este punto) con su propia familia: Constance, su esposa, y Cyril y Vyvyan, sus dos hijos. Para entonces, Wilde se había convertido en el más perfecto *Bunburyist* que jamás hubiese pensado para plasmar en la ficción. Según Wilde, el odio de Alfred le cegaba, llegando a repetir esta frase: “[h]ate blinds people” (47) en varias ocasiones e incluso afirmando sobre Alfred que “[h]ate, you had yet to learn, is, intellectually considered, the eternal negation. Considered from the point of view of the emotions it is a form of atrophy, and kills everything but itself” (53).

Muchas fueron al parecer las veces que Wilde intentó huir de él y escapar pero Alfred siempre volvía. El trofeo de la batalla entre padre e hijo era la caída del propio Wilde. El Marqués de Queensberry, padre de Alfred, quería apartar a Wilde del lado de su hijo no por los argumentos manipulados que se esgrimieron en el juicio (eso en el fondo le daba

igual a su padre), sino simplemente por quitar el capricho más codiciado a su hijo. Alfred por el contrario, no intercedía ni tenía en consideración a Wilde porque sabía que con ello fastidiaba a su padre. Alfred se galanteaba con Wilde en sociedad para molestarle y sentirse triunfador y con ello, trataba a Wilde como a una mercancía de la que se valía con este fin entre otros. Wilde pasó a ser él mismo un objeto, un muñeco, un títere para ambos que pagó con la cárcel pues, por circunstancias de la vida, no pudo ni huir en el momento del juicio tal y como hizo Alfred, por culpa de las deudas del hotel generadas por el propio Alfred. Fue lo material en última instancia lo que le retuvo allí y no pudo huir. Fue el impago de una factura de hotel, un papel, lo que selló sus pies al suelo y no le permitió gozar de la libertad. Pero quizás así Wilde pudo librarse por fin de la nociva amistad con Alfred.

I would have been happy and free in France, away from you and your father, unconscious of his loathsome card, and indifferent to your letters, if I had been able to leave the Avondale Hotel. But the hotel people absolutely refused to allow to go. (42)

Volviendo a los objetos, hay que centrarse ahora en los regalos que simbolizaban el afecto de éste por su amigo. Wilde no escatimaba en la cantidad que gastaba en ellos pues conocía el gusto sibarita y desmedido de su amigo. Por ello decidió regalarle para navidad un broche engastado en joyas artesanales rojas. Ya no es necesario remarcar a estas alturas que a Wilde le gustaban los detalles únicos, artesanales, no hechos en una cadena de producción y que, por lo tanto, suponían ser un detalle de distinción a la par que una muestra de afecto única. Lo que no sabía en ese momento Wilde pues vivía ajeno es que el broche que no pudo pagar de inmediato debido al alto precio del mismo (le costó entre cuarenta y cincuenta libras de aquél entonces), se llevaría consigo todo. Cuando se dictó la sentencia del juicio, se detectaron las numerosas deudas que éste había adquiriendo durante su relación, y se ordenó el embargo de otros objetos aún más valiosos para Wilde en concepto de impago: su casa, sus muebles, y lo que fue para él lo más doloroso, su biblioteca. Esto fue algo irreparable, se subastaron ejemplares firmados por los propios autores, ediciones ‘de-luxe’ que Wilde nunca más volvería a recuperar.

[A]n execution was put into my house, and my books and furniture were seized and advertised to be sold, and bankruptcy was impending, I naturally wrote to tell you about it. I didn't mention that it was to pay for some gifts of mine to you that the bailiffs had entered the house where you had so often dined. ... [A]ll my charming things were to be sold; my Burne-Jones drawings: my Whistler drawings: my Monticelli, my Simeon Solomons: my china: my library with its collection of presentation volumes from almost every poet of my time, from Hugo to Whitman, from Swinburne to Mallarmé, from Morris to Verlaine: with its beautifully bound editions of my father's and mother's works,

its wonderful array of college and school prizes: its *éditions de luxe*, and the like: was absolutely nothing to you. (53-54)

A este hecho se unieron dos todavía peor: Alfred vendió el broche en cuestión, en cuanto necesitó dinero. El broche en cuestión fue el que había agravado la situación morosa de Wilde, el que éste le había regalado con tanto cariño a Alfred y el que había desencadenado el embargo de sus bienes. Alfred con su habitual falta de tacto no cayó en la cuenta de que pudo pujar en la subasta de sus bienes al menos por alguna de las colecciones de libros de la biblioteca de Wilde, como muestra al menos de gratitud, o para aliviar el dolor por el que ya empezaba a atravesar Wilde.

[Y]ou ... would ... at any rate have been most sympathetic about the entire loss of my library, a loss irreparable to a man of letters, the one of all my material losses the most distressing to me. You might even, remembering the sums of money I had lavishly spent on you and how you had lived on me for years, have taken the trouble to buy in some of my books for me. (55)

Así las cosas, no es de extrañar que Wilde en su celda y con el dolor físico causado por los duros trabajos propios de un esclavo, rememore estas escenas. Además, sólo le quedaba la escasa compañía de unos cuantos amigos, entre los que se encontraba Robert Ross. A Wilde comenzó a pesarle el dolor psicológico por el hecho de haberse quedado sin nada, sin nombre, sin fama (más bien con 'infamia'). Su declive no ha hecho más que empezar y será peor pues, además, he de enfrentarse a la pérdida de uno de los pilares más importantes de su vida, su madre. Jane Wilde (Speranza) fallece mientras estaba en prisión. También se enfrenta a la pérdida de la custodia de su hijo Cyril, a quien quería y amaba por encima de todo, y más tarde también perderá la custodia de Vyvyan y tendrá que soportar el fallecimiento de su esposa Constance al poco de salir de la cárcel. Con todas esas imágenes de su pasado danzando por su cabeza una y otra vez, viendo y diseccionando hasta los detalles más nimios, proyectando el pasado como si de una película se tratase desde todos los ángulos posibles y desde todas las perspectivas, analizando lo que le había hecho llegar hasta allí, es lógico que Wilde vea en los objetos cotidianos y en sus acciones banales, pequeñas advertencias premonitorias de lo que estaba por acontecer. Expuesto a la humillación pública y con una debilidad física debido a las pésimas condiciones del sistema penitenciario británico del momento que arrojó sobre él todo el peso de las leyes, no es de extrañar que Wilde lo único que pudiese hacer es transmitir todo lo que sentía en una carta, ¿qué iba a ser sino? Y además debía ir dirigida a quién tanto amó, a quién estaba en deuda con él. Wilde quería que Alfred

entendiese que él había experimentado estando encerrado y privado de libertad una transformación personal, vital, profunda e incluso artística (de ahí el título *De Profundis*).

A través de la lectura de las Sagradas Escrituras en el lenguaje que siempre consideró excelso y bello, el griego (porque con este idioma le parecían las auténticas palabras de Jesús), quiere hacer comprender a su amigo todo lo que él ha tenido que entender para esa metamorfosis, para empezar esa Nuova Vita. En cierto modo, y de ahí tantas alusiones a Dante y la Divina Comedia, se niega a aceptar que Alfred sea visto como el malo de la historia, por eso le escribe y le tiende la mano a que éste reflexione, no quiere que sea uno de esos hollow man (como los que describió más tarde Joseph Conrad en su *Heart of Darkness*), vacío por dentro y consumido por el odio y el horror. Wilde quiere ser el maestro que enseñe a Alfred el significado profundo y metafórico que nace fruto de la unión entre la belleza y el dolor, y le recuerda que “[y]ou came to me to learn the pleasure of life and the pleasure of life and the pleasure of art. Perhaps I am chosen to teach you something much more wonderful –the meaning of sorrow and its beauty” (148).

Wilde ha experimentado su particular bajada a los infiernos, su catarsis, y el ‘Dolor’ ha calado en su alma:

Failure, disgrace, poverty, sorrow, despair, suffering, tears even, the broken words that come from lips in pain, remorse that makes one walk on thorns, conscience that condemns, self-abasement that punishes, the misery that puts ashes on its head, the anguish that chooses sack-cloth for its raiment and into its own drink puts gall:—all these were things of which I was afraid. And as I had determined to know nothing of them, I was forced to taste each of them in turn, to feed on them, to have for a season, indeed, no other food at all. (92)

Como él mismo describe mientras narra una anécdota sobre su graduación en Oxford, su intención fue siempre “comer de todos los frutos de todos los árboles, pero solo de los que estaban en los sitios soleados” (Trad). Solo quería placer:

I used to live entirely for pleasure. I shunned suffering and sorrow of every kind. I hated both. I resolved to ignore them as far as possible: to treat them, that is to say, as modes of imperfection. They were not part of my scheme of life. They had no place in my philosophy. My mother, who knew life as a whole, used often to quote to me Goethe’s lines—written by Carlyle in a book he had given her years ago, and translated by him, I fancy, also: -‘Who never ate his bread in sorrow, who never spent the midnight hours Weeping and waiting for the morrow, — He knows you not, ye heavenly powers.’ (87)

Además, ve posibilidades artísticas en su encarcelamiento. Sin duda alguna, la lectura de la Biblia le ha despertado en todos los sentidos, y está sintiendo un nuevo *awakening*. Siente que tiene que pasar página, perdonar y completar con lo que ha vivido, con el

conocimiento que le ha sido revelado a través del sufrimiento lo que le faltaba a su Arte. Si detrás de los objetos y lujos superfluos se escondía, tal y como él reconoce a Alfred, la infelicidad y la desgracia caminando a pasos agigantados hacia su confinamiento, detrás de un libro (de las Sagradas Escrituras), de lo que en él se narra y, sobre todo, de su principal figura, Jesús, se abre un nuevo camino, ve algo que le da y le crea infinitas posibilidades y le genera ganas de vivir acorde a sus nuevas aspiraciones y posibilidades artísticas. Por eso ahora entiende el Arte como un todo, y se ve a sí mismo como principal objeto de estudio de su propio Arte. De hecho, no reniega del placer que ha experimentado, sólo reconoce que haber seguido por ese camino habría sido quedarse con sólo el cincuenta por ciento que ahora, mediante su analogía con Cristo, le es revelada a través del dolor y el sufrimiento:

I don't regret for a single moment having lived for pleasure. I did it to the full ... but to have continued the same life would have been wrong. ... The other half of the garden had its secrets for me also. Of course all this is foreshadowed and prefigured in my books. Some of it is in *The Happy Prince*, some of it in *The Young King*, notably in the passage where the bishop says to the kneeling boy 'Is not He who made misery wiser than thou art?' a phrase which when I wrote it seemed to me a little more than a phrase; a great deal of it is hidden away in the note of doom that like a purple thread runs through the texture of *Dorian Gray*; in *The Critic as Artist* it is set forth in many colours; in *The Soul of Man* it is written down, and in letters too easy to read; it is one of the refrains whose *motifs* make *Salomé* so like a piece of music and bind it together as a ballad. (92-93)

La figura de Jesús es clave en el texto, pues es el guía que parece que le ha hecho resucitar de entre los muertos (como Jesús hizo con Lázaro), y es el motor que le da las claves a través de sus acciones para que Wilde comience con su *Nuova Vita*, pues en ella, parte de sus preceptos son el Amor, el entendimiento del Dolor en todas sus acepciones, el espíritu (pues, como él dice, Cristo fue el primer poeta y buscaba el alma en cada persona), y además es una figura individualista y que aborrecía por completo el Filisteísmo de su época. De todo esto se hace eco Wilde, y se alza discípulo de esta doctrina y de la figura de Cristo (no de la religión) pues es el más representativo del Arte ante los ojos de Wilde.

I see a far more intimate and immediate connection between the true life of Christ and the true life of the artist; and I take a keen pleasure in the reflection that long before sorrow had made my days her own and bound me to her wheel I had written in *The Soul of Man* that he who would lead a Christ-like life must be entirely and absolutely himself, and had taken as my types not merely the shepherd on the hillside and the prisoner in his cell, but also the painter to whom the world is a pageant and the poet for whom the world is a song. ... Christ is the most supreme of individualists. Humility, like the artistic, acceptance of all experiences, is merely a mode of manifestation. (93-94)

Esther Sánchez Pardo en su ensayo “Confesión y sublimación en *De Profundis*” recoge la idea de la conversión de Wilde y el paralelismo que éste establece con la representación de Cristo, como figuras prominentes del individualismo ‘fatherless’:

El autor escribe su propia leyenda por medio del ejemplo de la de Cristo. Aquí se hace sentir la presión de una urgencia narcisista: “I treated Art as the supreme reality, and life as a mere muddle of fiction: I awoke the imagination of my century so that it created myth and legend around me: I summed up all systems in a phrase, and all existence in an epigram”. El “yo” que puede inspirar la fantasía, el mito y la leyenda debe ahora encontrar los recursos de renovación únicamente en su interior. El artista sabe y escribe que su muerte simbólica se ha convertido en la condición jurídica de su existencia y de su posteridad literaria. (245)

Luego podemos ver cómo la lectura de las Sagradas Escrituras y sobre todo, la figura de Cristo, ha calado tanto en Oscar Wilde que establece un paralelismo con la época en la que vivió Jesús y la que vivió él, haciendo referencia y critica una vez más a la hipocresía de esa sociedad mecanicista que impide el individualismo y la autorrealización del ser humano, una sociedad que tacha de Filisteo y vulgar (como ya había hecho en otras ocasiones en sus obras), y que además es mezquina. Una sociedad a la que pidió respaldo en sus leyes y cuyas leyes y sociedad no solo le dieron la espalda, sino que el aparato de la ‘justicia’ cayó con todo su peso sobre su espalda, y le encerró en la cárcel:

People used to say of me that I was too individualistic. I must be far more of an individualist than ever I was. ... Indeed, my ruin came not from too great individualism of life, but from too little. The one disgraceful, unpardonable, and to all time contemptible action of my life was to allow myself to appeal to society for help and protection. ... Of course once I had put into motion the forces of society, society turned on me and said, ‘Have you been living all this time in defiance of my laws, and do you now appeal to those laws for protection? You shall have those laws exercised to the full. ... The result is I am in gaol. ... The Philistine element in life is not the failure to understand art. ... People thought it dreadful of me to have entertained at dinner the evil things of life, and to have found pleasure in their company. But then, from the point of view through which I, as an artist in life, approach them they were delightfully suggestive and stimulating. The danger was half the excitement. ... My business as an artist was with Ariel. I set myself to wrestle with Caliban. (117-118)

Aprovecha la carta para poner de manifiesto la equivocación de base que supone el sistema penitenciario británico, y muestra sus deseos de cambiarlo cuando salga, pues la sociedad condena y hace reos a las personas, los aparta de sus filas, los reduce a un número, y los viste a todos por igual, les quita su identidad, los castiga a trabajos forzados, incluso mete en sus celdas a niños de corta edad, mezcla a todo tipo de personas (desde asesinos a ladrones de medio pelo, desde artistas a pobres desgraciados cuyo único delito

fue no tener dinero para pagar una renta), y los reduce al nihilismo más absoluto. Y una vez que se ha pagado el precio condenatorio impuesto por la sentencia de la sociedad, no es suficiente, tal y como señala Wilde, si el reo es alguien ‘desconocido’ a nivel nacional o mundial tendrá más suerte, puede que cambiando su residencia y no mencionando el tema esté a salvo, e incluso puede que su familia le espere fuera con los brazos abiertos tras ‘el incidente’ que le ha acaecido, otros incluso puede que salgan de la cárcel y sean vistos como héroes por esgrimir alguna causa o lucha contra la corona, pero él, hombre afamado internacionalmente, ya ha sido condenado antes, durante y después de la sentencia, y aunque cumpla su condena, cuando salga ya está manchado y vilipendiado ante la sociedad, y es motivo de mofa.

The prison style is absolutely and entirely wrong. I would give anything to be able to alter it when I go out. I intend to try. But there is nothing in the world so wrong but that the spirit of humanity, which is the spirit of love, the spirit of the Christ who is not in churches, may make it, if not right, at least possible to be borne without too much bitterness of heart. (21)

Este hecho de los nombres vuelve a cobrar importancia en el texto, pues el propio Wilde expresa su deseo de cambiárselo en cuanto salga de la cárcel, y hace numerosas alusiones y referencias a la ignominia y a la infamia que le ha acarreado al buen nombre de su estirpe familiar, todos ellos reputados irlandeses.

Al salir de la cárcel, le esperaba la ruina absoluta pues todavía estaban pendientes una serie de impagos generados por las costas del juicio y que le va a costar incluso vender las tierras que le dejaron sus padres en herencia en Irlanda, que es lo único que le queda ya, la pérdida de los derechos de autor sobre sus obras, y el no poder publicar ningún libro con su nombre, ya que los beneficios irían directamente a su editor, y él no vería ningún beneficio. Tampoco podría alquilar o comprar ningún inmueble con su nombre, pues éste aparecía en todo tipo de listas de impago del país y algunas del extranjero.

When the man's punishment is over, it leaves him to himself; that is to say, it abandons him at the very moment when its highest duty towards him begins. ... I can claim on my side that if I realise what I have suffered, society should realise what it has inflicted on me; and that there should be no bitterness or hate on either side. ... Of course I know that from one point of view things will be made different for me than for others; must indeed, by the very nature of the case, be made so. The poor thieves and outcasts who are imprisoned here with me are in many respects more fortunate than I am. ... [E]verywhere I turn my name is written on the rocks in lead. For I have come, not from obscurity into the momentary notoriety of crime, but from a sort of eternity of fame to a sort of eternity of infamy, and sometimes seem to myself to have shown, if indeed it required showing, that between the famous and the infamous there is but one step, if as much as one. (83-84)

Por eso no es de extrañar, que lo material ya no le importe a Wilde, que lo superficial ya no sea importante, que las pérdidas que ha experimentado y que más le han dolido hayan sido las humanas, no las materiales, y que todo ello en conjunto le hayan hecho tener que pasar por diversos y numerosos estadios de Dolor, que le han proporcionado no pocas reacciones contradictorias. Al principio llega a reconocer que quería morir, luego su intención era suicidarse cuando saliese, pues no soportaba la idea de salir y vivir semejante vergüenza, luego luchó porque le rebajasen la condena, y es aquí precisamente cuando reconoce que si le hubiesen rebajado la condena, si hubiesen escuchado sus peticiones y sus cartas, no hubiese servido de nada ni se hubiera completado su descenso a los infiernos, su catarsis, como mencionábamos anteriormente. Tal y como dice él mismo, para completarse y autorrealizarse a sí mismo, es necesario vivir todo hasta el final y no arrepentirse, sino extraer conclusiones y vivencias y ponerlas al servicio del Arte. Cuando vivía por y para el placer, lo vivió hasta al final sin atender a las consecuencias, y ahora que está experimentando el Dolor, también ha de ser así, por eso en cierto modo, saca una conclusión positiva, por decirlo de alguna manera, de esta vivencia tan lúgubre y destructiva.

While I was in Wandsworth prison I longed to die. It was my one desire. When after two months in the infirmary I was transferred here, and found myself growing gradually better in physical health, I was filled with rage. I determined to commit suicide on the very day on which I left prison. After a time that evil mood passed away, and I made up my mind to live, but to wear gloom as a king wears purple: never to smile again: to turn whatever house I entered into a house of mourning: to make my friends walk slowly in sadness with me: to teach them that melancholy is the true secret of life: to maim them with an alien sorrow: to mar them with my own pain. Now I feel quite differently. I see it would be both ungrateful and unkind of me to pull so long a face that when my friends came to see me they would have to make their faces still longer in order to show their sympathy; or, if I desired to entertain them, to invite them to sit down silently to bitter herbs and funeral baked meats. I must learn how to be cheerful and happy. (86)

Pero no deja de sorprender, la atención que se presta a la enumeración de cosas que cree que formarán parte de su nueva vida, así como también se hace importante el propio modo de vida en sí que Wilde imagina que llevará cuando salga de la cárcel.

I know also that much is waiting for me outside that is very delightful, from what St. Francis of Assisi calls 'my brother the wind, and my sister the rain,' lovely things both of them, down to the shop-windows and sunsets of great cities. If I made a list of all that still remains to me, I don't know where I should stop: for, indeed, God made the world just as much for me as for any one else. Perhaps I may go out with something that I had not got before. I need not tell you that to me reformations in morals are as meaningless and vulgar as Reformations in theology. But while to propose to be a better man is a

piece of unscientific cant, to have become a deeper man is the privilege of those who have suffered. And such I think I have become. (113)

En ese momento, el lector se siente como un intruso que se asoma a una historia escrita en una carta y en unas condiciones que sabe perfectamente que de por sí debería al menos conmover a su receptor, pero no en vano, también conmueve al lector que en ese momento, por azar, tiene la carta en esos momentos en sus manos:

I have a right to share in sorrow, and he who can look at the loveliness of the world and share its sorrow, and realise something of the wonder of both, is in immediate contact with divine things, and has got as near to God's secret as any one can get. Perhaps there may come into my art also, no less than into my life, a still deeper note, one of greater unity of passion, and directness of impulse. Not width but intensity is the true aim of modern art. We are no longer in art concerned with the type. It is with the exception that we have to do. I cannot put my sufferings into any form they took, I need hardly say. Art only begins where Imitation ends, but something must come into my work, of fuller memory of words perhaps, of richer cadences, of more curious effects, of simpler architectural order, of some aesthetic quality at any rate. (114)

Para terminar, tenemos que hacer referencia a la postura que aparece reflejada aquí en referencia a la actitud de la sociedad frente a los caídos, de cómo reacciona ante las desgracias, y de la hipocresía que muestran siempre en este tipo de terrenos. Wilde hace referencia a su salida de la cárcel y a cómo le van a tratar por ser conocido y ser quien es, eso ya lo hemos mencionado, y vemos también cómo expresa un deseo de cómo le gustaría que eso no fuese así y de cómo le gustaría volver a dedicarse al Arte, a la literatura, sobre todo ahora que ya se ha completado con su paso por el camino del Dolor. Esto se puede interpretar como un intento de preparación de la sociedad para su vuelta a las letras, para que le vuelvan a aceptar, como una especie de campaña, en la cual Alfred, por estar tan en deuda con él, debería jugar un papel clave, y hacerle justicia de algún modo. Pero como no hay alusiones específicas a ello solo podemos especular con esta hipótesis, aunque cobra mayor respaldo cuando vemos con qué detalles explica a Alfred sobre qué “[i]f I ever write again, ... there are just two subjects on which and through which I desire to express myself: one is ‘Christ as the precursor of the romantic movement in life’: the other is ‘The artistic life considered in its relation to conduct’” (106). En la carta también alude al hecho de que sabe por boca de lo que le transmiten las escasas y dilatadas visitas que vienen de fuera y por los pocos periódicos que le traen con noticias del exterior, que la gente dice de él que la cárcel es adonde conduce la vida artística, como si la vida artística fuese pecado o corrupción, o una especie de crimen en sí misma. Al menos esa era la idea que tenía la gente de la sociedad burguesa de aquellos días, con sus

prejuicios y su vida acomodaticia desde la que juzgaban al resto del mundo. Pero, según Wilde, la vida en general podría conducir a todos y a cada uno de nosotros a sitios peores, en un intento a su vez de destruir los prejuicios morales y los juicios de valor pre-establecidos de esa burguesía pues las personas mecánicas que por lo general saben hacia donde van sus vidas y especulan con ellas (y son dependientes de cálculos, medios y recursos) saben siempre, efectivamente, donde van y, precisamente, ése es su castigo. En este caso da igual la profesión o el modo de vida que elijan, lo importante es que escriben su guión, lo siguen a raja tabla, no se salen del camino y viven como si fuesen marionetas, no se dejan llevar por su Imaginación o sus Impulsos humanos, son máquinas. De ahí que Wilde diga de ellos que están llevando una máscara y, una máscara es difícil de llevar siempre en todos los momentos de la vida de una persona.

En cuanto al dinero que invirtió y gastó, o mejor dicho malgastó con Alfred, Wilde deja muy clara una cosa a su amigo, detestaba por encima de todas las cosas, más incluso que éste no lo respetase ni le admirase como artista, que fuese solo para él su fuente de crédito para sus caprichos, en definitiva, y en palabras del propio Wilde, le producía un rechazo rotundo ser solo para él una persona ‘útil’, ya que él solo elogiaba las cosas inútiles, como el Arte.

En su frase “[b]ehind joy and laughter there may be a temperament, coarse, hard and callous. But behind sorrow there is always sorrow. Pain, unlike pleasure, wears no mask” (89) vemos cómo alude de forma directa al error que cometió cuando era libre: sólo buscaba placer y lo buscó creando una máscara para poder satisfacerse. Ignoró que para el arte el dolor también es muy importante a partes iguales y, además, el dolor “wears no mask”, es en sí puro y verdadero, es una emoción que legitima el acto artístico. Por eso ahora se da cuenta y cree tener la fórmula que le permitirá acceder a la verdad, por eso continúa diciendo que “[t]ruth in art is the unity of a thing with itself: the outward rendered expressive of the inward: the soul made incarnate: the body instinct with spirit. For this reason there is no truth comparable to sorrow. There are times when sorrow seems to me to be the only truth” (89).

Hacia el final de la carta vemos como aparece de nuevo el tema de las apariencias, y en concreto, el de las falsas apariencias sobre las que en multitud de ocasiones se construyen muchas veces las relaciones humanas en una sociedad hipócrita que valora más una imagen superficial o lo que en apariencia se esconde tras de ella, y no su verdadero espíritu. Por eso le dice a Alfred que no es bueno conseguir ser amado o

conseguir la amistad de nadie sobre la mentira de las falsas apariencias. Y mucho peor es aún verse obligado a contar mentiras para mantener y cuidar esa falsa apariencia. Por eso recuerda Wilde los antiguos días en que ambos se conocieron, cada uno en su esfera; él en su esfera de artista, y Alfred, en su esfera de estudiante de Oxford. Y comienza a relatar que las personas deberían permanecer en sus esferas, es decir en lo que son sus ambientes, y al mismo tiempo, los conflictos familiares que suceden a menudo en muchos hogares, deberían permanecer igualmente en sus esferas, no transgredir nunca ese plano de domesticidad, porque entonces el problema se distorsiona salta el plano doméstico e invade una esfera que no es la suya, y al descontextualizarse se vuelve grotesca ante los ojos de quienes la contemplan. De igual modo Alfred tampoco podía obligar a Wilde a que compartiera sus gustos caprichosos, excéntricos y superfluos, o viceversa, porque entonces en cualquier caso, el que transigiese a moldear su espíritu y traspasar su esfera natural, estaría abandonando su esfera, y por lo tanto, estaría desde ese preciso momento, descontextualizado. Por eso lo compara con dos de los personajes de la obra de Shakespeare, *Hamlet*, en concreto con Rosencraftz y Guildenstern, porque una vez salidos de su esfera, no entienden a Hamlet, es solo Horatio, el único capaz de entenderlo.

El final de la carta es una vuelta al principio de la misma, apela a Alfred que le escriba, quiere saber de él, quiere perdonarle, quiere asegurarse de que éste entiende, y además quiere asegurarse de que éste acepta ser perdonado. Hace alguna alusión más a sus deudas, a los objetos perdidos, a la búsqueda mística y el espíritu que a partir de ahora buscará en la Belleza y en el Arte, a su iniciación en el Dolor cual mártir, e incluso recomienda a Alfred que por favor no utilice un mote tan ridículo (que apela a una flor pequeña y de mal gusto), y que ahora viene usando éste, *Fleur-de-Lys*, le pide perdón por las tachaduras, correcciones en el texto y demás, y una vez más le pide que le escriba.

Still, I am conscious now that behind all this beauty, satisfying though it may be, there is some spirit hidden of which the painted forms and shapes are but modes of manifestation, and it is with this spirit that I desire to become in harmony. I have grown tired of the articulate utterances of men and things. The Mystical in Art, the Mystical in Life, the Mystical in Nature this is what I am looking for. It is absolutely necessary for me to find it somewhere. All trials are trials for one's life, just as all sentences are sentences of death; and three times have I been tried. ... Society, as we have constituted it, will have no place for me, has none to offer; but Nature, whose sweet rains fall on unjust and just alike, will have clefts in the rocks where I may hide, and secret valleys in whose silence I may weep undisturbed. She will hang the night with stars so that I may walk abroad in the darkness without stumbling, and send the wind over my footprints so that none may track me to my hurt: she will cleanse me in great waters, and with bitter herbs make me whole. (143-144)

Esta vuelta al principio, le sitúa precisamente en el origen de su caída como persona; como artista. Pero, no es solo este sentimiento el que trasluce la carta, es mucho más, y recoge con palabras aparentemente cercanas, la historia que probablemente sea más Wilde en esencia como persona y no como artista. Wilde se quita la máscara y baja el telón. Tal y como podemos ver en esta cita de André Gide en la que rechaza la idea de que Wilde fue dependiente de su asceticismo y de lo ‘artificial’, afirmando que más bien, fue lo contrario:

“Wilde’s way of life was a dependence on his aestheticism and that he merely carried over into his habits, his love of the artificial. I believe quite on the contrary that this affected aestheticism was for him merely an ingenious cloak to hide, while half revealing, what he could not let be seen openly; to excuse, provide a pretext, and even apparently motivate; but that that very motivation is but a pretense.” (*The Journals*, Vol 1)

Wilde no escribió al salir de la cárcel ni fue capaz de poner en práctica su *Nuova Vita* porque en el fondo sólo sabía ser lo que había sido, a través de los objetos, a los cuales necesitaba para seguir siendo un artista. Sin nombre ni dinero, la construcción de su identidad se planteaba como un algo imposible de realizar, y además su nombre, ése que tanto asoció al genio, ahora había caído en desgracia y no podrá evitar el hecho de que su se vea asociado a la eternidad de la infamia a la que aludía en *De Profundis*. El hecho de cambiarse de nombre nos recuerda en parte a las estrategias por preservar al individuo que hemos podido analizar de forma más concreta en *The Importance of Being Earnest* pues, además, no sólo cambia su nombre sino que acoge la fe cristiana antes de morir. Quizás fue en un último intento fallido de seguir en escena, e intentar seguir con ese nuevo renacimiento, pero usando las mismas estrategias que en el fondo ridiculizó en *The Importance of Being Earnest*. Richard Ellmann recoge en su biografía este hecho diciendo que “Wilde thought he might be freed from pursuit, as well as priggishness, if ... [h]e moved to Berneval ... In so small a village, the name of Sebastian Melmoth was a disguise which had a chance of working. ... He took the two best rooms in the Hôtel de la Plage, and the delighted proprietor, one Bonnet, at once put up the rates” (491). Así que, a pesar de todo quizás Wilde no estaba tan preparado para ese nuevo renacimiento pues en el fondo ha de seguir escondiéndose bajo los mismos parapetos que ya usase en su vida y reflejase en sus obras. No sabe actuar de otra manera y en la práctica se evidencia que Wilde necesita de los objetos para *ser* Wilde, y necesita su misma verborrea delatora que le sitúa en el fondo casi en el mismo punto que le llevó a la cárcel. Ni qué decir tiene que tras salir de la cárcel, no llevó a la práctica nada de lo que en *De Profundis* señaló (también

porque la prisión pudo realmente haber consumido su ingenio artístico). Además, volvió a ver y a ponerse en contacto con Alfred Douglas que, según Ellmann, le animó (y en parte consiguió) que Wilde fuese el de antes de entrar a la cárcel: “Douglas was the only ... who encouraged him to live in the way he had lived before prison” (505).

Tal y como hemos podido comprobar en el análisis de los objetos en sus obras más representativas que hemos hecho en los anteriores capítulos, los objetos, independientemente de ser artesanales o industriales, en ocasiones parecen contener, según las situaciones y los personajes, su contrario contenido en la significación de los mismos e incluso, volverse en contra de aquél que los posee. En este caso, en la vida real de Oscar Wilde, esto es lo que sucedió. Atesoró la preservación y perpetración de su individualismo mediante la construcción de una máscara que le permitiese ocultarse pero al final, éstos se volvieron en su contra y le descubren ante la sociedad como a un criminal y un corrupto. En una especie de metáfora macabra, Wilde es Dorian, y su retrato es en este caso todos los objetos que, posteriormente se personarían (como si hubiesen cobrado vida) como testigos de cargo. Finalmente, cuando todo queda al descubierto, Wilde muere igualmente de forma simbólica, pues la propia construcción como artista que se había procurado, no sólo se desmorona sino que además le desacredita. Su muerte figurada como artista a manos de la sociedad sólo le deja a cambio sequía artística y dolor. Pero, en un último intento, ese dolor habrá de ser transformado. El artesano también muere en cierto sentido pues, su principal justificación acaba con el artista: ya no habrá más oportunidades de tejer y preservar su imagen, su máscara y su individualismo bajo el disfraz del dandy o cualquier otra pose; ya no habrá ningún objeto que pueda esconderle. La solución: Cristo, el redentor, nuestro hermano por ser nuestro semejante, es el que podrá darle esperanzas. No obstante, esta *Nuova Vita* queda ahí, en el plano de las utopías y de los anhelos irrealizables y, más concretamente, cerrando las puertas del siglo XIX. Wilde en un último intento por redimirse quizás en un futuro y de resucitar al tercer día (como Cristo), teje una estrategia novedosa que quizás le permitiese tener su ansiado lugar en el Olimpo de los consagrados y restaurar así su identidad en el próximo siglo, en ese siglo sobre el que él mismo vaticinó que no viviría para verlo, “[s]omehow I don’t think I shall live to see the new century –if another century began and I was still alive, it would really be more than the English could stand” (*Oscar Wilde’s Wit and Wisdom*, 53). Su libro *De Profundis*, con la ayuda de su buen amigo (su apóstol) será el objeto en el cual esta vez no se oculte, sino con el que se nos muestre tal y como es, como un hombre que

fue artista una vez, como un sueño. Y así, Wilde *llega* al siglo XX, y continúa siendo objeto de interés por estas y otras cuestiones. Según David Foster en su *Oscar Wilde, De Profundis, and the Rhetoric of Agency*, en definitiva, una de los temas por los que a día de hoy esta carta sigue siendo objeto de estudio reside en el hecho de que lo que se ve en ella, no es más que el resultado del conflicto que cohabita a partes iguales en la persona de Oscar Wilde, dando suprema importancia al hecho de que en ella se refleja una especie de tensión entre la construcción de una identidad social, y de su homosexualidad pero dejando de lado en cierto modo, el hecho de que Wilde fue más:

De Profundis reproduces that fundamental conflict between power and victimization underlying the social identity Wilde had come to inhabit as an active homosexual. In the text he casts himself alternately as a tragic protagonist undone by hubris and a victim overwhelmed by repressive social forces. It is the tension between these roles that destabilizes the tone of *De Profundis* and creates abrupt shifts of mood. (2)

No obstante, no es que en esta carta se vean “abrupt shifts of mood” es que precisamente eso le confiere ese carácter de precariedad que sin embargo resulta en una obra única, la última de Wilde, llena de intenciones y de reproches a partes iguales.

Conclusión final

A través del análisis de los objetos, poses y costumbres en los que Oscar Wilde se apoyaba para construir una máscara social en la cual ocultarse, hemos constatado dos hechos evidentes. Uno, confirmar la importancia que recae en el objeto en sí. Mediante la identificación del objeto artesanal frente al industrial, así como la procedencia del mismo, hemos podido determinar la identidad de Oscar Wilde como artesano. Hemos resuelto de forma satisfactoria que la faceta que contempla a Wilde como artesano es la que está en conjunción con el uso que éste hace de los objetos y con la construcción de la máscara. Asimismo, hemos constatado a lo largo de nuestro análisis que la visión como artesano nace de la necesidad de preservar el individualismo y las libertades del individuo que, con el auge de la industria y la rigidez típica de la época victoriana, está en peligro. La conclusión a la que hemos llegado es que el individualismo está en peligro en una sociedad que aliena a sus miembros los disuelve en sus cadenas de montaje. Sin embargo, sobrevive a través de la conexión que se establece entre el objeto artesano y el personaje / individuo. Asimismo, el segundo hecho que se desprende inmediatamente de este primero, nos ha llevado a concluir algo que al principio sólo sospechábamos pero que con los avances que íbamos alcanzando en nuestro estudio se ha confirmado. Se trata del hecho de que Wilde encuentra en la escena, en la dramaturgia, el género natural en el que desembocaría, por ser éste en donde podrá conjugar el uso de los objetos y las asociaciones que evocan los mismos con el uso del lenguaje paradigmático, o sus *Oscarisms*. Del mismo modo, hemos demostrado en nuestro estudio cómo la ocultación y la conexión que se establece con los objetos afectan al lenguaje.

Se ha demostrado que la palabra artesano, como concepto identitario que define a Wilde, entronca de forma directa con la raíz de sus preceptos artísticos. Para Wilde, el arte, y en concreto la artesanía, tenían como objetivo fundamental conseguir ese verdadero individualismo extensible a la sociedad. Para ello había que estar dispuestos a no formar parte de lo mecanicista e industrial que conduce finalmente a sociedades cuyos modelos y formas de pensamiento, también son resultado de una cadena de montaje, y se rigen por la globalización del individuo y la producción económica. Además, dicha sociedad obliga al que consigue individuarse —a través de la libre práctica del ser, del arte, de la belleza, y del más puro hedonismo— a ocultarse, lo aparta de sus filas, o lo obliga a

valerse de estrategias creadas por esa sociedad mecanizada, para ocultar ese individualismo bajo la máscara que, entonces, le permitirá seguir *jugando* en ella.

A través del análisis objetual pormenorizado de sus textos *The Picture of Dorian Gray* y *The Importance of Being Earnest*, hemos comprendido cómo es necesario atender a la identidad del artesano para poder entender la inquietud del escritor por preservar el individualismo. Nuestro objetivo general era precisamente identificar a Wilde con el concepto de artesanía, y por ende, con el de individualismo. Para ello, ha sido necesario recuperar los objetos más destacables de sus obras, y justificar esta nueva identidad de Wilde como artesano mediante los preceptos artísticos a los que se suscribió él mismo y que, como hemos podido comprobar, fue desarrollando en sus ensayos, conferencias y que pondría en práctica en sus obras. Hemos comprobado que la elección rigurosa de estos objetos, responde a una necesidad de crear un verdadero producto artístico desligado de las connotaciones y consecuencias que la producción en serie estaba adquiriendo. Igualmente, hemos podido comprobar cómo esta forma de producción en cadena va unida a la idea de la pérdida del individualismo y ésta a su vez supeditada a las normas de la sociedad de turno. Tal y como hemos visto, toda esta aparatología en conjunto desvirtúa el verdadero propósito del artista que no es otro que la de preservar su propio individualismo y al mismo tiempo reivindicar un espacio para que esto sea posible en el ámbito artístico. En Wilde, ese individualismo está a salvo en la ocultación y las posibilidades que el objeto, las poses o el lenguaje proporcionan, y en particular, el objeto artesanal.

Tal y como hemos podido concluir, la base del individualismo en Wilde pasa por retomar en un primer momento la identidad del artesano, que actuará en comunión con el artista, y a partir de ahí, utilizar estrategias definidas para llevarlo a cabo en el plano artístico. Los objetos, las costumbres o las poses características de su época que aparecen en sus obras, encierran y aportan unas significaciones que trascienden al propio acto lingüístico. Del mismo modo, la mentira adquiere tintes positivos y pasa a ser una de las técnicas que Wilde desarrollará ampliamente con la intención de demostrar cómo es la única forma de obtener un verdadero producto artístico. Unido a la idea de la mentira, hemos evidenciado también cómo la preservación del individualismo pasa por dos opciones, una sería el cambio a una sociedad *utópica* donde la sociedad no coartase las libertades del ser y no diese extrema importancia a la propiedad privada, o bien, en el plano artístico, (y en el caso de la propia persona de Wilde, en el plano físico), pasa por

desarrollar hábilmente técnicas que lo preserven mediante una doble vida, una máscara o en definitiva, la puesta en marcha de la mayor de las técnicas de ocultación, el *Bunburysm*.

A lo largo de esta investigación, se ha constatado también cuán importante y minuciosa era en Oscar Wilde la elección de todos los elementos *inertes* que aparecerían en sus obras. El lenguaje, obviamente, también es de vital importancia en Wilde pues, a través de los distintos actos lingüísticos, del uso de la paradoja, o del uso epigramático del mismo, y de la ironía, se crea esa ambigüedad difusa entre lo que se ve (se muestra), y lo que se oculta. En definitiva, esta antítesis de conceptos está en relación con la dicotomía del *parecer-ser* al que la sociedad obliga al individuo a participar, (pero si eres descubierto, a castigar y condenar), si se quiere conservar el individualismo. Es decir, hemos justificado cómo el *parecer* se construye a través de los objetos creando identidades que son aceptables en sociedad, y, cómo sin embargo, el *ser*, es entendido como la realización del individuo que sólo se puede conseguir a través de una serie de avatares.

Oscar Wilde vivió por y para ser un artista y está claro que, como la mayoría de los escritores, no dejó nada de los elementos que componían sus obras al azar, por eso es justo llamarle ‘Wilde el artesano,’ tal y como hemos dispuesto en este estudio. El motivo simple y último por el cual podemos mantener esta etiqueta, pasa por la habilidad que Wilde tenía al elegir una a una todas las piezas de sus narraciones, es decir, todos los objetos, poses, personajes, diálogos, vestidos, escenarios, etc., y engastarlos todos uno a uno, como si de pequeñas joyas o piedras preciosas se tratasen, y mostrarlos a la sociedad. A través de esta técnica de escaparate, Wilde revela unas significaciones que permanecen ocultas tras algunas de esas poses o costumbres, pero, en el fondo, son sutiles críticas veladas, (o críticas-máscara, si se prefiere), que evidencian la hipocresía de esa sociedad que obliga al individuo a ocultarse bajo una máscara, a llevar una doble vida, si realmente no quiere renunciar a sí mismo como *ser* en esencia y estado puro.

Igualmente, hemos visto lo importante que es en Wilde el uso de intertextualidades para crear un nuevo producto artístico –tal y como él mismo reivindicaba como único papel principal de la crítica.

En Wilde coinciden tanto en su obra como en su persona, su ideal de Arte, sus preceptos de esteticismo. Wilde se sitúa como escritor y como propia creación artística en una ambigüedad sempiterna que hará que a veces se le haya encasillado (o se le sitúe

nuevamente) como un escritor cien por cien victoriano, y que se vea como el reflejo de una época, o, por el contrario, como el adalid de otras formas artísticas que estaban por venir, como el simbolismo, o incluso, en los preludios del modernismo. Y de estos dos extremos, hemos constatado como entre medias, proliferan nuevas posibilidades de investigación que van desde la *Queer Theory*, hasta el análisis de los mitos, pasando por otras posibilidades que contemplan a Wilde desde el prisma del plagiador, del misógino, o del mártir, etc. Estos datos recogidos en diversos estudios a los cuales hemos aludido en momentos determinados, han sido tenidos en cuenta en aras de contextualizar y demostrar qué aporta nuestra tesis pero, no obstante, también nos han servido para corroborar las múltiples máscaras con las que hoy día se puede seguir contemplando a Wilde.

Precisamente es por esos personajes con sus máscaras lo que le sitúa en ese eterno limbo de infinitas posibilidades, que han hecho de Wilde casi un icono de la cultura Pop, de la mano de la identificación de éste con el dandy.

A través de la mirada que hemos puesto en los textos de aquellos que fueron mentores de Wilde, hemos podido extraer a su vez la raíz de sus propios textos, la materia prima de su trabajo, para después comprobar como ese tejido de intertextos e influencias daban vida a obras únicas.

El objetivo que hemos alcanzado a través de nuestro análisis reivindica y pone de manifiesto la importancia que tiene Oscar Wilde como artesano. Esta nueva identidad complementa la recepción existente hasta hoy, y está en estrecha relación con lo que fueron sus preceptos sobre el arte en su producción literaria. Además, este término matiza de una manera más precisa, la (auto)proclamación a través de todos estos años de Wilde sólo como artista. El concepto de artesano y la visión de Wilde bajo el mismo, nos ayuda a entenderlo como mejor que sólo como mero artista pues precisamente, tal y como hemos podido comprobar, supone un enfoque en el que se entiende la labor que se reserva a éste y que pasa por preservar el individualismo y al mismo tiempo por mediar entre el artista y el objeto. El concepto de artesano no es intercambiable con el de artista, más bien completa la persona de Oscar Wilde y, nos aporta una visión novedosa de éste y de sus obras.

En este estudio, se ha demostrado que Wilde necesita la identidad del artesano. También se ha visto cómo Wilde se valió de numerosos objetos y poses, para demostrar

que la sociedad, obliga al individuo a esconderse, en su práctica de la libertad. Lo que éste ocultó en esos objetos, fueron críticas subversivas. Sus personajes, muestran como sólo pueden preservar su individualismo si realmente ponen en práctica una serie de técnicas que salvaguarden un estilo de doble vida, porque cuando practicaban su individualismo y gustaban de las cosas bellas y únicas, tales como el gusto por las piezas artesanales, o la naturaleza, se veían obligados a llevar una máscara, que, a través del uso de distintos objetos y poses les garantizaría pasar desapercibidos. Y mientras tanto, en estas escenas que ejemplifican ya de manera muy escueta la problemática tratada a lo largo del análisis, el Wilde artesano ha encerrado en todo ello una crítica a ese cinismo e hipocresía de la sociedad de su época, por aparentar lo que en realidad no se es, y por obligar a otros que actúan individualmente, a seguir unas normas establecidas, que han degenerado en radicales diferencias sociales, y en la alteración de la esencia artística, y por ende, del individuo.

Por otra parte, a través de la artesanía y del enfoque de Wilde en su labor como artesano, hemos podido situarle como escritor que se encuentra entre dos mundos: el victorianismo y el modernismo. Del mismo modo, al polemizar con ambos movimientos y apoyados en las aportaciones de varios estudiosos entre los que cabe destacar a Terry Eagleton, Peter Raby o Regenia Gagnier entre otros, hemos concluido que Wilde es un escritor proto-modernista ya que, precisamente, por el uso que hace del objeto, y por la forma de revertir en la conexión con los mismos la ocultación y la construcción de la máscara social (para preservar el individualismo), le sitúan en ese limbo porque en el fondo no está preparado para abandonar ese entorno en el que el objeto en sí sigue ocultándolo más que exponiéndolo a las realidades que se van sucediendo. Además, en nuestro epílogo dedicado a *De Profundis*, hemos podido ver en qué queda esa labor de Wilde como artesano y cómo los objetos finalmente le acaban traicionando. A través del análisis de este texto hemos podido observar la evolución artística de Wilde y concluir que el artista ya no tiene posibilidades como tal. En el hecho de ver cómo los objetos le abandonan y le dejan desprovisto de su identidad creada, sólo le queda la alternativa de refugiarse en Cristo y optar por renegar de ese materialismo del objeto pero, al renunciar al objeto, también hemos podido comprobar que también renuncia a su *ser*, y en definitiva, a su mundo.

Bibliografía

A

- Adorno, Theodor W. *La Crítica de la Cultura y la Sociedad*. Crítica y Sociedad. Barcelona: Editorial Ariel, 1969. Print.
- . "Late Capitalist or Industrial Society?" *Gesammelte Schriften* 8 (1968): 361. Print.
- . *Teoría Estética. Obra completa*, 7. Madrid: Editorial Alcalá, 2004. Print.
- . Max Horkheimer. *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Dialectic of Enlightenment, 1944. Print.
- Alejandro Juárez, Esteban. "Theodor W. Adorno: El elogio de la teoría y la impaciencia de la praxis." *Signos Filosóficos* 27 enero-junio, 2012: 89-118. Print.
- Alkalay-Gut, Karen. "The Thing He Loves: Murder as Aesthetic Experience in *The Ballad of Reading Gaol*." *Victorian Poetry* 35.3 (1997): 349-366. Print.
- Allen, Shirley S. *Samuel Phelps & Sadler's Wells Theatre*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1971. Print.
- Altholz, Josef. L. *Anatomy of a Controversy: The Debate over 'Essays and Reviews', 1860-64*. The Nineteenth Century Series. Scholar Press, 21 April, 1994. Print.
- Altick, Richard D. *The Shows of London*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1978. Print.
- Anderson, Anne. "Fearful Consequences...of Living Up to One's Teapot: Men, Women and "Cultchah" in the English Aesthetic Movement c. 1870-1900." *Victorian Literature and Culture* 37.1 (2009): 219-254. Print.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y Técnica del Cuento*. Barcelona: Letras e Ideas, 1992. Print.
- Appleton, William W. *Madame Vestris and the London Stage*. New York: Columbia University Press, 1974. Print.
- Archer, Margaret S. *Social Origins of Educational Systems*. Oxford: Routledge, 2013. Print.
- Archer, William. *About the Theatre: Essays and Studies*. London: T. F. Unwin, 1886. Print.
- . *America To-Day: Observations and Reflections*. New York: Charles Scribner's Sons, 1899. Print.
- . Harley Granville-Barker. *A National Theatre. Scheme and Estimates*. Duckworth & Co. London, 1907. Print.
- . *Play Making: A Manual of Craftsmanship*. London: Chapman & Hall, 1912. Print.

---. *The Old Drama and the New: An Essay in Re-valuation*. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors, 1923. Print.

---. *The Theatrical 'World' of 1893*. London: Walter Scott, 1894. Print.

---. *The Theatrical 'World' of 1894*. London: Walter Scott, 1895. Print.

---. Ed. Thomas Postlewait. *William Archer on Ibsen: The Major Essays, 1889-1919*. Westport, Connecticut: Praeger, 1984. Print.

“Art, Craft and Life: a Chat with William Morris.” *Daily News Chronicle*, 9 Oct., 1893: N. pag. DD/341/319 a-c. Hammersmith and Fulham Archives, London. Print

Arteaga, Esteban de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*. Madrid: Espasa Calpe, 1972. Print.

Arundell, Dennis. *The Story of Sadler's Wells 1683 - 1977*. Newton Abbott: Dennis and Charles, 1978. Print.

Asa Berger, Arthur. *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*. London: Sage Publications, 1995. Print.

Ashley, Leonard R.N. *Nineteenth-Century British Drama*. New York: Scott, Foresman, 1967. Print.

Auerbach, Nina. *Private Theatricals: The Lives of the Victorians*. Cambridge: Harvard University Press, 1990. Print.

Axton, William F. *Circle of Fire; Dickens' Vision & Style & The Popular Victorian Theater*. Louisville: University of Kentucky Press, 1966. Print.

Aznar Almazán, Sagrario. “El retrato de Dorian Gray: La teoría de un esteta.” *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie Vil, Hª del Arte, T. 2 (1989): 433-440. Print.

B

Bailey, Peter. *Popular Culture and Performance in the Victorian City*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Print.

Bainbridge, Cyril. *Pavilions on the Sea: A History of the Seaside Pleasure Pier*. London: Robert Hale, 1986. Print.

Baker, Michael. *The Rise of the Victorian Actor*. Totowa, NJ: Rowman & Littlefield, 1978. Print.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard, 1975. Print.

---. *Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970. Print.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1995. Print.

Baldwin, Peter. *Toy Theatres of the World*. London: A. Zwemmer, 1992. Print.

- Balzer, Richard. *Optical Amusements: Magic Lanterns and Other Transforming Images. A Catalog of Popular Entertainments*. Lexington, MA: Museum of Our National Heritage, 1987. Print.
- . *Peepshows: A Visual History*. New York: Abrams, 1998. Print.
- Ballesteros González, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Colección Monografías No 23. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1998. Print.
- Bancroft, Mr. Squire, Mrs. Effie Bancroft. *Mr. & Mrs. Bancroft On and Off the Stage*. 2 Vols. London: Richard Bentley and Son, 1891. Print.
- . *The Bancrofts: Recollections of Sixty Years*. New York: Benjamin Blom, 1969. Print.
- . *Mr. & Mrs. Bancroft On and Off the Stage*. London: RB and Son, 1891. Print.
- Banham, Martin. *Books by Tom Taylor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Print.
- Barth, Robert J. *The Symbolic Imagination: Coleridge and the Romantic Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1977. Print.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós, 2009. Print.
- . *La muerte del autor. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Editorial Paidós, 2009. Print.
- Barrett, Daniel. T.W. *Robertson and the Prince of Wales's Theatre*. New York: Peter Lang, 1995. Print.
- Bashford, Bruce. *Oscar Wilde: The Critic as Humanist*. Cranbury, NJ: Associated University Press, 1999. Print.
- . "Wilde & Plagiarism." *English Literature in Transition 1880-1920* 52.3 (2009): 349-354. Print.
- Baudelaire, Charles. *Curiosités Esthétiques. L'art Romantique*. Ed. Henri Lemaitre. Paris: Series Classiques Garnier. Éditions Garnier Frères, 1962. Print.
- . *Le Fleurs du Mal*. Classiques Pocket, 2009. Print.
- Beaver, Patrick. *The Spice of Life: Pleasures of the Victorian Age*. London: Elm Tree, 1979. Print.
- Becker-Leckrone, Megan. "Oscar Wilde (1854-1900): Aesthetics and Criticism." *Continuum Encyclopedia of Modern Criticism and Theory*. Eds. Julian Wolfreys, Ruth Robbins, Kenneth Womack. New York: Continuum Press, 2002: 658-65. Print.
- Beckson, Karl. *Aesthetes and Decadents of the 1890s: An Anthology of British Poetry and Prose*. Chicago: Chicago Review Press, 2005. Print.
- . *London in the 1890s*. London: Norton, 1992. Print.
- . *Oscar Wilde*. London: Routledge, 2009. Print.

- . *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1970. Print.
- Behrman, S.N. *Portrait of Max*. New York: Random House, 1960. Print.
- Belford, Barbara. *Oscar Wilde: A Certain Genius*. New York: Random House, 2000. Print.
- Benjamin, Walter. *Aura*. Editorial Los Discursos Peligrosos, 1999. Print.
- . *Illuminations*. London: Pimlico, 1999. Print.
- . *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca, 2003. Print.
- . *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. UK: Penguin, 2008. Print.
- . Jennings, Michael William, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin & E. F. N. Jephcott. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2008. Print.
- Betjeman, John. *Victorian and Edwardian London from Old Photographs*. New York: Viking Press, 1969. Print.
- Birkin, Andrew. *J.M. Barrie & The Lost Boys*. New York: Clarkson Potter, 1979. Print.
- Bishop, G.W. *Barry Jackson and the London Theatre*. (1933) New York: Benjamin Blom, 1969. Print.
- Black, Stephen, Stephen Gray. *Three Plays*. Craighall: Ad. Donker, 1984. Print.
- Blanchard, Mary W. "The House Beautiful: Oscar Wilde and the Aesthetic Interior." Review of *The House Beautiful: Oscar Wilde and the Aesthetic Interior* by Charlotte Gere & Leslie Hoskins. *Studies in the Decorative Arts* 10.2 (Spring-Summer, 2003): 167-170. Print.
- Bobes, M^a del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Editorial Taurus, 1987. Print.
- Booth, Michael R., Joel H. Kaplan, eds. *The Edwardian Theatre: Essays on Performance and the Stage*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1996. Print.
- ., et al. *The Revels History of Drama in English. Vol. VI: 1750-1880*. London: Methuen, 1975. Print.
- . *English Melodrama*. London: Herbert Jenkins, 1965. Print.
- . *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1980. Print.
- . *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Print.
- . *Victorian Spectacular Theatre 1850-1910*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. Print.
- . *Victorian Theatrical Trades*. London: STR, 1981. Print.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. Buenos Aires: Editorial Emecé-Alianza, 1975. Print.

- Bose, Tirthankar. "Oscar Wilde's Game of Being Earnest." *Modern Drama* 21.1 (Spring 1978): 81-86. Print.
- Boucicault, Dion. *London Assurance*. London: Methuen, 1971. Print.
- Boulton, William B. *The Amusements of Old London*. (1901) New York: Benjamin Blom, 1969. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, 1995. Print.
- Boyle, Thomas. *Black Swine in the Sewers of Hampstead: Beneath the Surface of Victorian Sensationalism*. New York: Viking, 1989. Print.
- Bradby, David, Louis James y Bernard Sharratt, eds. *Performance and Politics in Popular Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. Print.
- Brahms, Caryl. *Gilbert and Sullivan: Lost Chords and Discords*. Boston: Little Brown, 1975. Print.
- Braithwaite, David. *Travelling Fairs*. Aylesbury, Bucks: Shire, 1976. Print.
- Brander, Michael. *The Victorian Gentleman*. London: Gordon Cremonesi, 1975. Print.
- Brandon-Thomas, Jevan. *Charley's Aunt's Father: A Life of Brandon Thomas*. London: Douglas Saunders with Macgibbon & Kee, 1955. Print.
- Brandreth, Gyles. *Discovering Pantomime*. Aylesbury, Bucks, UK: Shire Publications, 1973. Print.
- . *I Scream for Ice Cream: Pearls from the Pantomime*. London: Eyre Methuen, 1974. Print.
- Bratton, J.S., ed. *Acts of Supremacy: The British Empire and the Stage, 1790-1930*. Manchester: Manchester UP, 1991. Print.
- , Jim Cook, Christine Gledhill, eds. *Melodrama: Stage Picture Screen*. London: British Film Institute, 1994. Print.
- Bristow, "Joseph. Dowdies and Dandies: Oscar Wilde's Rephasioning of Society Comedies." *Modern Drama* 37.1 (1994): 53-70. Print.
- . *Wilde Discoveries: Traditions, Histories, Archives*. Vol. 19. UCLA Clark Memorial Library Series. University of Toronto Press, 2013. Print.
- , et al. *Wilde Writings: Contextual Conditions*. Toronto: University of Toronto Press, 2003. Print.
- Brough, James. *The Prince and the Lily: The Story of Lillie Langtry*. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1975. Print.
- Budd, Malcolm. *The Aesthetic Appreciation of Nature*. Oxford: Oxford University Press, 2006. Print.

- Burke, Jenny, James Heard, eds. *Pollock's World of Toys*. London: Batsford, 1969. Print.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 1997. Print.
- Butler, Samuel. *The Way of All Flesh*. Arthur's Classics Novels. Penguin Classics, 1902. Print.
- Byrom, Michael. *Punch and Judy: Its Origin and Evolution*. London: Perpetua Press, 1978. Print.

C

- Cabot, Mateu. *La Crítica de Adorno a la cultura de masas*. Universitat de les Illes Balears, 2011. Print.
- Calloway, Stephen. "Wilde and the Dandyism of the Senses." *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2014: 34-54. Print.
- Casson, John. *Lewis & Sybil (Casson and Thorndike)*. London: Collins, 1972. Print.
- Cauwenberge, Koen Van. *The Ambivalence in Oscar Wilde's 'The Picture of Dorian Gray' and Its Relation to Postmodernism*. MA. Universiteit Gent Germaanse Talen, 1996. Print.
- Cave, Richard Allen. "Wilde Designs: Some Thoughts about Recent British Productions of His Plays." *Modern Drama* 37.1 (Spring 1994): 175-191. Print.
- . "Wilde's Plays: Some Lines of Influence." *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2003: 219-248. Print.
- Cecil, David. *Max*. Boston: Houghton Mifflin, 1965. Print.
- Cheang, Sarah. "The Dogs of Fo: Gender, Identity and Collecting." *Collectors: Expressions of Self and Other*. Ed. Anthony Shelton. London: Horniman Museum, Universidade de Coimbra, (2001): 55-72. Print.
- Clausson, Nils. "Culture and Corruption': Paterian Self-Development versus Gothic Degeneration in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*." *Papers on Language and Literature* 39. 4 (Fall 2003). Print.
- Clinton-Baddeley, V.C. *The Burlesque Tradition in the English Theatre After 1660*. London: Methuen, 1952. Print.
- Coakley, Davis. *Oscar Wilde: The Importance of Being Irish*. Dublin: Town House, 1994. Print.
- Cochran, Charles B. *Showman Looks On*. London: J.M. Dent, 1945. Print.
- Cohen, Ed. *Talk on the Wilde Side*. Routledge, 2013. Print.
- Collier, Constance. *Harlequinade: The Story of My Life*. London: John Lane The Bodley Head, 1929. Print.
- Collins, L.J. *Theatre at War, 1914-18*. New York: St. Martin's Press, 1998. Print.

- Coren, Michael. *Theatre Royal: 100 Years of Stratford East*. London: Quartet Books, 1984. Print.
- Corrigan, Robert W. ed. *Laurel British Drama: The Nineteenth Century*. New York: Dell, 1967. Print.
- Craft, Christopher. "Alias Bunbury: Desire and Termination in *The Importance of Being Earnest*." *Representations* 31 (Summer 1990): 19-46. Print.
- Craven Mackie, W. "Bunbury Pure and Simple." *Modern Drama* 41. 2 (Summer 1998): 327-330. Print.
- Cross, Gilbert B. *Next Week—East Lynne: Domestic Drama in Performance 1820-1874*. Lewisburg: Buckness University Press, 1977. Print.

D

- Danson, Lawrence. "Wilde as Critic and Theorist." *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, (2014): 80-95. Print.
- . "Wilde in Arden, or the *Truth of Masks*." *Modern Drama* 37.1 (Spring 1994): 12-33. Print.
- . *Wilde's Intentions*. Oxford: Clarendon Press, 1997. Print.
- Davis, Jim, ed. *Books by H.J. Byron*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Print.
- . *John Liston Comedian*. London: STR, 1985. Print.
- . *The Britannia Diaries of Frederick Wilton*. London: STR, 1992. Print.
- Davis, Tracy C. *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*. London: Routledge, 1991. Print.
- De Brémont, Anna. *Oscar Wilde and His Mother: A Memoir*. London: Everett & Co. 1911. Print.
- Delafield, Catherine. *Women's Diaries as Narrative in the Nineteenth-Century Novel*. Surrey: Ashgate Imprint, 2009. Print.
- Delgado, Alan. *Victorian Entertainment*. New York: American Heritage Press, 1971. Print.
- Dent, Alan. *Mrs. Patrick Campbell*. London: Museum Press, 1960. Print.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Ed. M^a Carmen González Marín. Madrid: Cátedra D.L., 1989. Print.
- Díaz, Carlos. *Nihilismo y Estética*. Madrid: Editorial Cincel, 1987. Print.
- Dickens, Charles. *Great Expectations*. New York: Bizarro Press, 2009. Print.
- . "Amusements of the People". *Household Words* 1.1 (March 1850): 13-15. London: Bradbury & Evans, 1850-1859. Print.
- . *The Life of Charles James Mathews*. 2 Vols. London: Macmillan, 1879. Print.

- Dietrich, Richard F. *British Drama from 1890 to 1950*. Boston: Twayne, 1989. Print.
- Disher, M. Willson. *Clowns & Pantomimes*. (1925) New York: Benjamin Blom, 1968. Print.
- . *Fairs, Circuses & Music Halls*. London: William Collins, 1942. Print.
- . *Melodrama: Plots That Thrilled*. New York: Macmillan, 1954. Print.
- . *Pleasures of London*. London: Robert Hale Ltd., 1950.
- . *The Last Romantic: The Authorised Biography of Sir John Martin-Harvey*. London: Hutchinson, 1948. Print.
- Dobbs, Brian, Drury Lane. *Three Centuries of the Theatre Royal 1663-1971*. London: Cassell, 1972. Print.
- Dolezel, L., B. Harshaw, W. Iser, F. Martinez Bonati, J.M. Pozuelo, M.-L. Ryan y S.J. Schmidt. *Teorías de la Ficción Literaria*. Serie Lecturas. Madrid: Arco Libros, 1997. Print.
- Donohue, Joseph, Ruth Berggren. *Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest: The First Production*. Gerrards Cross, Bucks, England: Colin Smythe, 1995. Print.
- . *The Cambridge History of English Theatre*. Vol. 2. Eds. Jane Milling, Peter Thomson & Joseph Donohue. Cambridge: Cambridge University Press, 9 Dec., 2004. Print.
- Dorra, Henri. *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1994. Print.
- Douglas, Lord Alfred Bruce. *Oscar Wilde and Myself*. General Books, 2013. Print.
- Dunbar, Janet. *J.M. Barrie: The Man Behind the Image*. Boston: Houghton Mifflin, 1970. Print.
- Duncan, Barry. *The St. James's Theatre: Its Strange & Complete History 1835-1957*. London: Barrie and Rockliff, 1964. Print.
- Dunkel, Wilbur Dwight. *Sir Arthur Wing Pinero: A Critical Biography with Letters*. (1941) Port Washington, New York: Kennikat Press, 1967. Print.
- Durán Hernández-Mora, Gloria. *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*. MA. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009. Print.
- Dyos, Harold James. *The Victorian City: Images and Realities*. Eds. Harold James Dyos y Michael Wolff. Vol. 1. Psychology Press, 1998. Print.

E

- Eagleton, Terry. "Bakhtin, Schopenhauer, Kundera." *Bakhtin and Cultural Theory*. Ed. Ken Hirschkop & David Shepherd. Manchester: Manchester University Press, (1989): 178-188. Print.
- . *Criticism and Ideology*. London: NLB, 1976a. Print.

- . *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen, 1976b. Print.
- . *The Function of Criticism*. London: NLB, 1984. Print.
- . *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*. London: New Left Books, 1981. Print.
- . 1989a. "Saint Oscar." 1989b. "Field Day." "Good Night Squaddie." *New Statesman & Society*, 2.74: 42. -. 1996. *The Illussions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996. Print.
- Eco, Humberto. *Arte y Belleza en la Estética Medieval*. Barcelona: Lumen S.A., 1999. Print.
- . *Cómo se hace una tesis*. Trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibañez. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003. Print.
- Eigner, Edwin M. *The Dickens Pantomime*. Berkeley: University of California Press, 1989. Print.
- Eliot, T.S. *The Waste Land*. Createspace Independent Publishing Platform, 2013. Print.
- . "Tradition and the Individual Talent." *The Sacred Wood*. London: Methuen, (1986): 47-59. Print.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. London: Penguin Books, 1987. Print.
- . *Oscar Wilde*. New York: Vintage Books, 1988. Print.
- Eltis, Sos. *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*. Oxford: Clarendon Press, 1996. Print.
- Emeljanow, Victor. *Victorian Popular Dramatists*. Boston: Twayne, 1987. Print.
- Everett, Michael D. *Punch and Judy*. Sheffield, England: MDE Publications, 1993. Print.

F

- Faulkner, Peter. "William Morris and Oscar Wilde." *JWMS* 14.4 (Summer 2002): 25-40. Print.
- Fawdry, Kenneth and Marguerite. *Pollock's History of English Dolls & Toys*. Leicester: Promotional Reprint Co., 1993. Print.
- . *Toy Theatre*. London: Pollack's Toy Theatres, 1980. Print.
- Fawkes, Richard. *Dion Boucicault: A Biography*. London: Quartet Books, 1979. Print.
- Fernández Granados, Jorge. Interview with Jorge Fernández Granados by John Oliver Simon. *Revista Tameme*, enero 2008. Web. 12-05-2015 <<<http://revistaancila.org/>>>
- Findlater, Richard. *Banned! A Review of Theatrical Censorship in Britain*. London: MacGibbon & Kee, 1967. Print.
- . *Lilian Baylis: The Lady of the Old Vic*. London: Allen Lane, 1975. Print.

- . *The Booker Kings*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1971. Print.
- . *The Booker Queens*. New York: Taplinger, 1976. Print.
- Finzi, John Charles. *Oscar Wilde and His Literary Circle*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1957. Print.
- Fitzgerald, Percy Hetherington. *The World behind the Scenes*. Arno Press, 1881. Print.
- Fleetwood, Frances. *Conquest: The Story of a Theatre Family*. London: W.H. Allen, 1953. Print.
- Forbes, Bryan. *That Despicable Race: A History of the British Acting Tradition*. London: Elm Tree Books, 1980. Print.
- Foster, David. "Oscar Wilde, De Profundis, and the Rhetoric of Agency." *Papers on Language and Literature* 37.1 (Winter 2001): 195-218. Print.
- Foucault, Michel. "¿Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Société française de Philosophie* LXIV (juillet-septembre 1968): 73-104. Print.
- . *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985. Print.
- Foulkes, Richard, ed. *British Theatre in the 1890s: Essays on Drama and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Print.
- . *Scenes from Provincial Stages*. London: STR, 1994. Print.
- . *Church and Stage in Victorian England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Print.
- Frankel, Nicholas. "Ave Imperatrix: Oscar Wilde and the Poetry of Englishness." *Victorian Poetry*, 35. 2 (Summer, 1997: 117). Print.
- . *Oscar Wilde's Decorated Books*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. Print.
- . *The Picture of Dorian Gray. An Annotated, Uncensored Edition*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.
- Freedman, Jonathan. *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*. Upper Saddle River, NJ: Longman Publishing Group, 1995. Print.
- Frow, Gerald. "Oh, Yes It Is!" *A History of Pantomime*. London: British Broadcasting Corporation, 1985. Print.
- Fuchs, Christian, Marisol Sandoval. *Critique, Social Media and the Information Society*. London: Routledge, 2013. Print.
- Funke, Peter. *Oscar Wilde*. Madrid: Alianza Editorial, 1972. Print.

G

- Gagnier, Regenia. *Critical Essays on Oscar Wilde*. New York: G.K. Hall, 1991. Print.

- . *Critical Essays on Oscar Wilde*. New York: Twayne, 1991. Print.
- . *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford: Stanford University Press, 1986. Print.
- . "Wilde and the Victorians." *The Cambridge Companions to Oscar Wilde*. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2001: 18-33. Print.
- Gale, Maggie B. *West End Women: Women and the London Stage 1918-1962*. London: Routledge, 1997.
- Gänzl, Kurt. *The British Musical Theatre*. 2 Vols. New York: Oxford University Press, 1986. Print.
- Gardner, Vivien. *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850-1914*. Ed. Susan Rutherford. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. Print.
- Gates, Barbara T. *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*. Princeton: Princeton University Press, 1988. Print.
- Gautier, Théophile. "Prospectus." *L'Artiste*, 1856: 1-3. Print.
- . *Romans, contes et nouvelles*. 2 Vols. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002. Print.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil. 1982. Print.
- Gibaldi, Joseph. *MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing*. New York: Modern Language Association of America, 2008. Print.
- Gide, André. *The Journals (1914-1927)*. Vol. 2. Ed. Justin O'Brien. University of Illinois Press, 2000. Print.
- Gillespie, Michael Patrick. *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*. University Press of Florida, 1996. Print.
- Glasstone, Victor. *Victorian & Edwardian Theatres*. Cambridge: Harvard University Press, 1975. Print.
- Glover, J.M. *Jimmy Glover and His Friends*. London: Chatto & Windus, 1913. Print.
- González de la Llana Fernández, Natalia. *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: Tres mitos de transgresión*. MA. Universidad Complutense de Madrid, 2007. Print.
- Gopnik, Adam. "The Invention of Oscar Wilde." *New Yorker* 74.12 (May 1998): 78-88. Print.
- Green, Jonathon, Nicholas J. Karolides. *Encyclopedia of Censorship. Facts on File Library of World History*. Infobase Publishing, 2009. Print.
- Green, William. *Oscar Wilde and the Bunburys*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Print.
- Groth, Helen. *Moving Images: Nineteenth Century Reading and Screen Practices*. Edinburgh Critical Studies in Victorian Culture. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. Print.

- Grossmith, Weedon. *From Studio to Stage*. New York: John Lane, 1913. Print.
- Gustafsson, Sara. "Aesthetic Principles in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*." *C-essay in Literature* (Spring 2011): 61-90. Print.
- Guy, Josephine M., Ian Small. "How Many "Bags of Red Gold"? The Extent of Wilde's Success as a Dramatist." *English Literature in Transition 1880-1920* 42.3 (1999): 283-297. Print.
- . *Oscar Wilde's Professions: Writing and the Culture Industry of the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Print.
- Guzman Velasco, Nataly. "El sentido filosófico-estético de la belleza en la obra El retrato de Dorian Gray: Un estudio sobre la trascendencia de lo bello." *En plural*. No 2, julio 2006. Web. 23-11-2014.
<<www.uca.edu.sv/deptos/letras/enplural/archivo/a1n2/articulos/art02.htm>>

H

- Hadfield, John. *Victorian Delights*. New York: New Amsterdam, 1987. Print.
- Hadley, Elaine. *Melodramatic Tactics: Theatricalized Dissent in the English Marketplace, 1800-1885*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995. Print.
- Hammet, Michael, ed. *Books by Charles Reade*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Print.
- Harborough Sherard, Robert. *Bernard Shaw, Frank Harris and Oscar Wilde*. London: Wemer Laurie, 1937. Print.
- . *The Real Oscar Wilde to Be Used As a Supplement to and in Illustration of the Life of Oscar Wilde*. (1916) London: Forgotten Books, 2013. Print.
- Hardwicke, Sir Cedric. *A Victorian in Orbit*. Garden City, New York: Doubleday, 1961. Print.
- Harrop, Josephine. *Victorian Portable Theatres*. London: STR, 1989. Print.
- Hart, Imogen. *Arts and Crafts Objects*. Manchester: Manchester University Press, 2010. Print.
- . "On the Arts and Crafts Exhibition Society." *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*. Ed. Dino Franco Felluga. Extension of *Romanticism and Victorianism on the Net*. Web. 22-9-2015.
<<http://www.branchcollective.org/?ps_articles=imogen-hart-on-the-first-arts-and-crafts-exhibition>>
- Hart-Davies, Rupert, ed. *Selected Letters of Oscar Wilde*. Oxford: Oxford University Press, 1962. Print.
- . *The letters of Oscar Wilde*. London: Rupert Hart-Davis Ltd., 1962. Print.
- Hatton, Joseph. *Reminiscences of J.L. Toole*. 2 Vols. London: Hurst and Blackett, 1889. Print.
- Hawtry, Charles. *The Truth at Last*. Boston: Little, Brown, and Co., 1924. Print.

- Hicks, Seymour. *Seymour Hicks: Twenty-Four Years of an Actor's Life*. London: Alston Rivers, 1910. Print.
- Hoare, Phillip. *Oscar Wilde's Last Stand: Decadence, Conspiracy, and the Most Outrageous Trial of the Century*. New York: Arcade Publishing, 1997. Print.
- Hofer, Mathew y Gary Scharnhorst. *Oscar Wilde in America. The Interviews*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009. Print.
- Holland, Merlin, Rupert Hart-Davis, eds. *The Complete Letters of Oscar Wilde*. London: Fourth Estate, 2000. Print.
- . *The Real Trial of Oscar Wilde*. New York: Perennial, 2004. Print.
- Holland, Vyvyan. *Oscar Wilde and His World*. Thetford: Thames and Hudson, 1977. Print.
- Holledge, Julie. *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*. London: Virago, 1981. Print.
- Hollingshead, John. *My Lifetime*. 2 Vols. London: Sampson Low, Marston & Co., 1895. Print.
- Hollis, Wyndham, ed. *Mr. Punch's Progress and Other Observations*. Norfolk, England: Monkeypuzzle, 1987. Print.
- Holloway, David. *Playing the Empire*. London: Harrap, 1979. Print.
- Household, G.A., L.M.H. Smith, ed. *To Catch A Sunbeam. Victorian Reality Through the Magic Lantern*. London: Michael Joseph, 1979. Print.
- Howard, Diana. *London Theatres and Music Halls 1850-1950*. London: The Library Association, 1970. Print.
- Howard, Martin. *Victorian Grotesque*. London: Jupiter Books, 1977. Print.
- Hunt, Hugh, et al. *The Revels History of Drama in English. 1880 to the present day*. Vol. VII. London: Methuen, 1978. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. London. Methuen, 1985. Print.
- Hyde, Harford Montgomery. *Oscar Wilde*. London: Methuen, 1977. Print.
- . *The Trials of Oscar Wilde*. New York: Dover publication Inc., 1973. Print.
- Hyde, Ralph. *Panoramania! The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*. London: Trefoil Publications, 1988. Print.
- Hyman, Alan. *The Gaiety Years*. London: Cassell, 1975. Print.

I

- Ibsen, Henrik. *A Doll's House*. Rockville, MD: Arc Manor LLC, 2009. Print.

Innes, Christopher. *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Print.

Irving, Henry. *Catalogue of an Exhibition in Celebration of Sir Henry Irving's First Production of The Bells*. London: British Theatre Museum, 1971. Print.

J

Jackson, Allan Stuart. *The Standard Theatre of Victorian England*. Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson, 1993. Print.

Jackson, Russell, ed. *Books by Henry Arthur Jones*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Print.

---. *Oscar Wilde. The Importance of Being Earnest*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 1988. Print.

---. *Oscar Wilde: The Importance of Being Earnest. The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2001: 161-178. Print.

---. *Victorian Theatre: A New Mermaid Background Book*. London: A & C Black, 1989; NY: New Amsterdam, 1989. Print.

---. Ian Small. *Oscar Wilde: The Complete Works of Oscar Wilde: De profundis, "Epistola: in Carcere et Vinculis."* Oxford: Oxford University Press, 2000. Print.

---. Robert Smallwood. *Players of Shakespeare 2: Further Essays in Shakespearean Performance by Players with the Royal Shakespeare Company*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Print.

Jenkins, Anthony. *The Making of Victorian Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Print.

Johnston, John. *The Lord Chamberlain's Blue Pencil*. London: Hodder & Stoughton, 1990. Print.

Jones, Doris Arthur. *Taking the Curtain Call: The Life and Letters of Henry Arthur Jones*. New York: The Macmillan Co., 1930. Print.

Jupp, James. *The Gaiety Stage Door: Thirty Years Reminiscences of the Theatre*. Toronto: University of Toronto Libraries, 2011. Print.

K

Kaplan, Joel H., Sheila Stowell. *Theatre & Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Print.

---. "Wilde on Stage." *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2003: 249-275. Print.

Kennedy, Dennis, ed. *Books by Harley Granville Barker*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. Print.

Kiberd, Declan. *'Anarchist Attitudes: Oscar Wilde', 'The Wilde Years'. Oscar Wilde and the Art of His Time*. London: Barbican Art Galleries, 2000. Print.

---. *Irish Classics*. Harvard: Harvard University Press, 2000. Print.

Khol, Norbert y David Henry Wilson. *Oscar Wilde: The Works of an Inconformist Rebel*. Cambridge University Press, 2011. Print.

Knight, William G. A. *Major London 'Minor': The Surrey Theatre 1805-1865*. London: STR, 1997. Print.

Knox, Melissa. *Oscar Wilde in the 1890s: The Critic as Creator*. Rochester, NY: Camden House, 2001. Print.

Kohfeldt, Mary Lou. *Lady Gregory: The Woman behind the Irish Renaissance*. New York: Atheneum, 1985. Print.

L

Lacan, Jacques. *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*. Ed. Jacques Lacan. New York: Norton, 1977. Print.

Lamb, Geoffrey. *Victorian Magic*. London: Routledge & Kegan Paul, 1976. Print.

Landow, George P. *Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. Princeton University Press, 1971. Print.

---. "Oscar Wilde." *The Victorian Web*. Web. 14-05-2013.
<<<http://www.victorianweb.org/cv/gplbio.html>>>

---. *Victorian Types, Victorian Shadows. Routledge Revivals: Biblical Typology in Victorian Literature, Art and Thought*. London: Routledge, 2014. Print.

Lano, David. *A Wandering Showman, I*. East Lansing: Michigan State University Press, 1957. Print.

Lauder, Harry. Irving, Gordon. *Great Scot!* London: Leslie Frewin, 1968. Print.

---. *A Minstrel in France*. New York: Hearst's International, 1918. Print.

---. *Between You and Me*. New York: The James A. McCann Co., 1919. Print.

---. *Roamin' in the Gloamin'*. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1928. Print.

Leach, Robert. *The Punch & Judy Show: History, Tradition and Meaning*. Athens: The University of Georgia Press, 1985. Print.

Leacroft, Richard. *The Development of the English Bookhouse*. Ithaca: Cornell University Press, 1973. Print.

Leggatt, Alexander. *English Stage Comedy 1490-1990*. London: Routledge, 1998. Print.

“Lett’s diaries.” *British newspapers archives content*. Web Classification: Classified Ads. Issue 221, first column-eighth ad. Web. 12-06-2011. << www.newspapers.bl.uk>>

---. *British newspapers archives content*. Web Classification: Classified Ads. Issue 221, first column-sixth ad. Web. 12-06-2011. << www.newspapers.bl.uk>>

---. *British newspapers archives content*. Web Classification: Classified Ads. Issue 273. Web. 12-06-2011. <<www.newspapers.bl.uk>>

Levey, Michael. *The Case of Walter Pater: A Biography*. London: Thames & Hudson, 1978. Print.

Litvik, Josphe. *Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth-Century English Novel*. Berkeley: University of California Press, 1992. Print.

Lloyd-Jones, Telery. “What is the Role and Value of Crafts Today?” *Crafts Magazine*. Crafts Council, 17 Aug., 2011. Web. 9-2-2014. <<<http://blog.britishmuseum.org/2011/08/17/what-is-the-role-and-value-of-crafts-today/>>>

Lucchesi, Joe. *‘The Dandy in Me’: Romaine Brooks’s 1923 Portraits*. New York: New York University Press, 2001: 153-184. Print.

Luckhurst, Roger, ed. *Robert Louis Stevenson: Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and other Tales*. New York: Oxford University Press, 2008. Print.

Lukács, George. “Tactics and Ethics (1919),” “The Role of Morality in Communist Production (1919),” “The Moral Mission of the Communist Party (1920).” Archive. Web. 24-05-2011. << <http://www.marxists.org/archive/lukacs/>>>

Lynch, Bohun. *Max Beerbohm in Perspective*. London: William Heinemann, 1921. Print.

Lyndon Gladden, Samuel. Review of *Oscar Wilde’s Decorated Books* by Nicholas Frankel. *Prolepsis: The Tübingen Review of English Studies*, February 2003. Web. 22-06-2015 <<http://www.uni-heidelberg.de/institute/fak9/as/prolepsis/03_02_gla.html>>

Lynn, Steven. *Text and Contexts: Writing About Literature with Critical Theory*. New York: Pearson Longman, 2011. Print.

M

Mackail, J.W. *The Life of William Morris*. (1899) London: Longmans, Green and Co., 1922. Print.

Mander, Raymond, Joe Mitchenson. *Pantomime*. New York: Taplinger, 1973. Print.

---. *Victorian & Edwardian Entertainment: From Old Photographs*. London: B.T. Batsford, 1978.

Marchán Fiz, Simón. *La Estética en la Cultura Moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1982. Print.

Marcovitch, Heather. “The Princess, Persona, and Subjective Desire: A Reading of Oscar Wilde’s *Salome*.” *Papers on Language and Literature* 40.1 (2004): 88-101 Print.

- Marinetti, Filippo Tomasso. *Critical Writings: New Edition*. Trad. Doug Thompson. Ed. Günter Berghaus. Macmillan, 2007. Print.
- . *Dossier Marinetti*. Ed. Ricard Mas. Vol. 4. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 1994. Print.
- Marshall, Gail. *Actresses on the Victorian Stage: Feminine Performance and the Galatea Myth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Print.
- Martínez Victorio, Luis Javier. *Relaciones irónicas en la obra narrativa y dramática de Oscar Wilde*. MA. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990. Print.
- . "Transgresión estética y perversión racionalista en *The Picture of Dorian Gray*". *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense* 4 (1996): 161-174. Print.
- Martin-Harvey, Sir John. *The Autobiography of Sir John Martin-Harvey*. London: Sampson Low, Marston & Co., 1933. Print.
- Marx, Carl, Friedrich Engels. *Textos sobre la producción artística*. Madrid: Alberto Corazón, 1972.
- Mason, A.E.W. *Sir George Alexander & The St. James' Theatre*. London: Macmillan, 1935. Print.
- Mason, Stuart. *Bibliography of Oscar Wilde*. London: T. Werner Laurie Ltd., 1914. Print.
- . *Oscar Wilde: Art and Morality - A Defense of "The Picture of Dorian Gray."* London: The Project Gutenberg, 2010. Kindle File.
- . *Bibliography of Oscar Wilde*. London: T.W. Laurie, Limited, 1906. Print.
- Matthews, Jessie. *Over My Shoulder. An Autobiography*. London: W.H. Allen, 1974. Print.
- Mayer, David, Kenneth Richards, eds. *Western Popular Theatre*. London: Methuen, 1977. Print.
- . Matthew Scott. *Four Bars of 'Agit': Incidental Music for Victorian and Edwardian Melodrama* London: Samuel French, 1983. Print.
- . *Henry Irving and the Bells*. Manchester: University of Manchester Press, 1980. Print.
- . *Annotated Bibliography of Pantomime and Guide to Secondary Sources*. London: BTI Bibliographic Series No. 4, 1975. Print.
- Mayhew, Henry. *Mayhew's London*. Ed. by Peter Quennell. London: Bracken Books, 1984.
- McCaffrey, Matt. *The Confused Socialism of Oscar Wilde*. Mises Daily, 2007. Print.
- McCarthy, Lillah. *Myself and My Friends*. New York: E.P. Dutton, 1933. Print.
- McCormick, John, Bennie Pratasik. *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Print.
- McClung Fleming, E. "Artifact and Study: A proposed Model." *Winterthur Portfolio* 9 (1974): 153-173. Print.

- McDonald, Jan. *The 'New Drama' 1900-1914: Harley Granville Barker, John Galsworthy, St. John Hankin, John Masefield*. New York: Grove Press, 1986. Print.
- McGlasson, Michael. *All In The Blood: The Theatrical Ancestry of Sir Peter Cushing*. Booklocker, 2006. Print.
- McKechnie, Samuel. *Popular Entertainments Through the Ages*. London: Sampson Low, Marston & Co., 1931. Print.
- Meisel, Martin. *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983. Print.
- Mellor, G.J. *Pom-Poms and Ruffles. The Story of Northern Seaside Entertainment*. Clapham, Yorkshire: Dalesman, 1966. Print.
- Mendelssohn, Michèle. *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. Print.
- Midwinter, Eric. *Make 'em Laugh*. London: George Allen and Unwin, 1979. Print.
- Monsman, Gerald Cornelius, eds. *Walter Pater*. Vol. 206. Boston: Twayne's English Authors Series Ardent Media, 1977. Print.
- Morgan, Benjamin. "The Reception of Oscar Wilde in Europe." Ed. Stefano Evangelista. *Victorian Studies* 54.2 (Winter 2012): 366-368. Print.
- Morley, Sheridan. *Sybil Thorndike: A Life in the Theatre*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1977. Print.
- Morris, William. *Work in a Factory as it Might Be*. London: Justice, 1884. Print.
- . *Chants for Socialists*. London: Socialist League, 1885. Print.
- . *Individualism at the Royal Academy*. London: Justice, 1884. Print.
- . *Order and Anarchy*. London: Justice, 1884. Print.
- . *Socialism in England in 1884*. London: Justice, 1884. Print.
- . *The Beauty of Life*. (1880) Ed. Norman Kelvin. Courier Corporation, 1999. Print.
- . "Hopes and Fears for Art." (1882) *The William Morris Internet Archives*. Web. 12-7-14. <<<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/hopes.htm>>>
- . *The Manifesto of the Socialist League*. London: Justice, 1884. Print.
- . "The Worker's Share of Art." *Commonweal* I.3 (1885): 18-19. Print.
- Moya, Ana. "Terry Eagleton's *Saint Oscar* (1989): Reading Wilde at the End of the Twentieth Century." *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies* No 11 (2000): 161-170. Print.

Mullin, Donald. *Victorian Books. A Record of Significant Productions on the London Stage, 1837-1901*. Westport, CT: Greenwood Press, 1987. Print.

Munro, John M. *The Royal Aquarium: Failure of a Victorian Compromise*. Beirut, Lebanon: American University of Beirut, 1971. Print.

Muñoz, Clara. "El poder evocador de las imágenes." *Atlántica*. Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001: 132-141. Print.

Murray, Isobel, ed. *The Soul of Man under Socialism and Prison Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1990. Print.

---. *Oscar Wilde*. Oxford University Press, 1998. Print.

Myers, D.H. *The Last Days of Mr. Punch*. New York: The McCall Publishing Co., 1971. Print.

N

Napier, Valantyne. *Glossary of Terms Used in Variety: Vaudeville, Revue & Pantomime 1880-1960*. Westbury, Wiltshire: The Badger Press, 1996. Print.

Nietzsche, Friedrich. *Die Fröhliche Wissenschaft. Gaya Scienza*. Ed. Claus-Artur Scheier. Vol. 655. Philosophische Bibliothek. Meiner Verlag, 2013. Print.

---. *La gaya de la ciencia*. Vol. 59. Madrid: Ediciones Akal, 2001. Print.

O

O'Brien, Kevin H. F. "The House Beautiful: Reconstruction of Oscar Wilde's American Lecture." *Victorian Studies* 17.4 (1974): 395-418. Print.

---. *Oscar Wilde in Canada: An Apostle for the Arts*. Toronto: Personal Library Publishers, 1982. Print.

Oettermann, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. Trans. Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997. Print.

Orme, Michael. *J.T. Grein: The Story of a Pioneer 1862-1935*. London: John Murray, 1936. Print.

Osborne, Peter. *Walter Benjamin: Appropriations. Critical Evaluations in Cultural Theory*. Taylor & Francis, 2005. Print.

Osgood, James R., Mc Ilvaine & Co., eds. *Intentions*. London: James R. Osgood and McIlvaine, 1891. Print.

P

Parker, E.A. "Letter to W. Pratt." *Lancet*, (1880): 28-29. Print.

Parry, Edward Abbott. *Charles Macklin*. London: Kegan Paul, Trench & Trübner, 1891. Print.

- Partlow, Robert B. *Dickens the Craftsman: Strategies of Presentation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1970. Print.
- Pascual Arañases, Cristina. *El Papel del Lector en la Obra Narrativa y Dramática de Óscar Wilde*. MA. Valencia: Universidad de Valencia, 2002. Print.
- Pater, Walter H. *Selected Essays of Walter Horace Pater*. Universidad de Oxford: Macmillan and Company, 1927. Print.
- . *Studies in the History of the Renaissance*. London: Macmillan & Co., 1873. Print.
- . Matthew Beaumont. *Studies in the History of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press. 2010. Print.
- Pearce, Joseph. *The Unmasking of Oscar Wilde*. Ft. Collins: Ignatius Press, 2004. Print.
- Pearsall, Ronald. *Edwardian Popular Music*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975. Print.
- . *Victorian Popular Music*. Newton Abbot: David & Charles, 1973. Print.
- Pearson, Hesketh. *The Life of Oscar Wilde*. Trans. Sonja Bergvall. Stockholm: Hagaberg, 1989. Print.
- . *The Last Actor-Managers*. London: Methuen, 1950. Print.
- Pemberton, T. Edgar. *John Hare Comedian, 1865-1895*. London: George Routledge and Sons, 1895. Print.
- . *Sir Charles Wyndham*. London: Hutchinson and Co., 1904. Print.
- “Penny Illustrated Paper.” Classification: Classified Ads. Issue 221, first column-seventh ad. London, England: Saturday, 22 Dec., 1866: 391. Web. 24-05-2010. <<<http://trove.nla.gov.au/ndp/del/tag?name=Bungendore>>>
- “Penny Illustrated Paper.” Classification: Classified Ads. Issue 221, first column-seventh ad. .” London, England: Saturday, 23 Dec., 1865: 480. Web. 24-05-2010. <<<http://trove.nla.gov.au/ndp/del/tag?name=Bungendore>>>
- “Penny Illustrated Paper.” Classification: Classified Ads. Issue 221, first column-seventh ad. London, England: Saturday, 23 Dec., 1865: 480. Web. 24-05-2010. <<<http://trove.nla.gov.au/ndp/del/tag?name=Bungendore>>>
- “Penny Illustrated Paper.” Classification: Classified Ads. Issue 221, first column-seventh ad. London, England: Saturday, 23 Dec., 1865: 480. Web. 24-05-2010. <<<http://trove.nla.gov.au/ndp/del/tag?name=Bungendore>>>
- Pérez Gállego, Cándido. *El diálogo en la novela*. Barcelona: Ediciones Península. Nexos, 1988. Print.
- Perry, Walter S. “The Art School: Its Relation to the Arts and Crafts.” *Craftsman* 2.4 (1902): 197-198. Print.

- Pertwee, Bill. *Pertwee's Promenades and Pierrots: One Hundred Years of Seaside Entertainment*. North Pomfret, VT: David & Charles, 1979. Print.
- Peters, Margot. *The Life of Mrs. Patrick Campbell*. New York: Alfred A. Knopf, 1984. Print.
- Phelps, W. May, John Forbes-Robertson. *The Life and Life-Work of Samuel Phelps*. London: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1886. Print.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Mexico: Siglo XXI, 2001. Print.
- Pine, Richard. *The Thief of Reason: Oscar Wilde and Modern Ireland*. New York: St. Martin's Press, 1995. Print.
- Pirandello, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*. Classici Moderni. Edizioni Mondadori, 2012. Print.
- Pogson, Rex. *Miss Horniman and the Gaiety Theatre*, Manchester. London: Rockliff, 1952. Print.
- Porter, Laurence M., et al. *Gustave Flaubert's Madame Bovary: A Reference Guide*. Portsmouth, NH: Greenwood Publishing Group, 2002. Print.
- Pound, Ezra. *The Machine Art and Other Writings: The Lost Thought of the Italian Years*. Ed. M^a Luisa Ardizzone. Duke University Press, 1996. Print.
- Powell, Kerry. "Oscar Wilde, Elizabeth Robins and the Theatre of the Future." *Modern Drama* 37.1 (Spring 1994): 220-237. Print.
- . *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Print.
- . Peter Raby. *Oscar Wilde in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. Print.
- . "Victorian Studies." *The Cambridge Companion* 40.4 Cambridge: Cambridge University Press, (1997): 739-42. Print.
- . *Women and Victorian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Print.
- Prettejohn, Elizabeth. *After the Pre-Raphaelites – Art and Aestheticism in Victorian England*. New Jersey: Rutgers University Press, 1999. Print.
- . *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. Print.
- Prown, Jules David. *Art as Evidence: Writings on Art and Material Culture*. New Haven: Yale University Press, 2001. Print.
- . "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method." *Winterthur Portfolio* 17.1 (Spring 1982): 1-19. Print.

Q

Quesada Monge, Rodrigo. "Oscar Wilde: Del Arte por el Arte a Una Cena con Panteras." *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, No 15. Universidad Complutense de Madrid, 2000. Web. 16-7-2013. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/o_wilde.html>>

Quilter, Harry. "The Palace of Art." *Spectator* 6 (1880): 302-3. Print.

R

Raby, Peter. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Print

---. *The Importance of Being Earnest: A Reader's Companion*. New York: Twayne, 1995.

---. "The Origins of *The Importance of Being Earnest*." *Modern Drama* 37.1 (Spring 1994): 139-147. Print.

---. "Wilde's Comedies of Society." *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Edited by Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, (2001): 143-160. Print.

Ramirez, Juan Antonio. *El objeto y el aura*. Madrid: Ediciones AKAL, 2009. Print.

Ramos Gay, Ignacio. *La Dramaturgia de Oscar Wilde, Ejemplo Paradigmático de la Influencia y Recepción del Teatro Francés en Gran Bretaña (1880-1895)*. MA. Valencia: Universitat De València, 2004. Print.

Rainey, Lawrence. *Modernism: An Anthology*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2005. Print.

Rees, Terence, David Wilmore. *British Theatrical Patents 1801-1900*. London: STR, 1996. Print.

Reynolds, Ernest. *Early Victorian Drama (1830-1870)*. (1936) New York: Benjamin Blom, 1965. Print.

Reynolds, Harry. *Minstrel Memories: The Story of Burnt Cork Minstrelsy in Great Britain from 1836 to 1927*. London: Alston Rivers, 1928. Print.

Richards, Kenneth, Peter Thomson, eds. *Nineteenth Century British Theatre*. London: Methuen & Co., 1971. Print.

Richardson, James B. *Mrs. James R. Vincent*. NP: The Vincent Club, 1911. Print.

Rieff, Philip. "The Impossible Culture: Wilde as Modern Prophet." *Salmagundi* 58 (1983):406-426. Print.

Rix, Brian. *Life in the Farce Lane, or Tragedy with Its Trousers Down. The A to C (Aristophanes to Cooney) of Farce*. London: Andre Deutsch, 1995. Print.

Robertson, Robin. *Introducción a la Psicología Junguiana*. Barcelona: Editorial Obelisco, 2006. Print.

- Robins, Elizabeth, Angela V. John. *Elizabeth Robins: Staging a Life*. London: Routledge, 1996. Print.
- . *Theatre and Friendship: Some Henry James Letters*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1932. Print.
- Rosenfeld, Sybil. *A Short History of Scene Design in Great Britain*. Oxford: Basil Blackwell, 1973.
- Ross, Iain. *Oscar Wilde and Ancient Greece*. Vol. 82. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. Print.
- Ross, Robert. "As You Like It at Coombe House." *Dramatic Review* 6 (1885): 29-32. Print.
- . *The First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde*. Vol. 10. London: Methuen, 1908. Print.
- Rowell, George, ed. *Books by A.W. Pinero*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Print.
- . *Books by W.S. Gilbert*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Print.
- . *Late Victorian Plays, 1890-1914*. London: Oxford University Press. 1972. Print.
- . *Nineteenth-Century Plays*. Oxford: Oxford University Press, 1972. Print.
- . *Queen Victoria Goes to the Theatre*. London: Paul Elek, 1978. Print.
- . "Sardou on the English Stage." *Theatre Research International*. Oct., 1976: 33-45. Print.
- . *Theatre in the Age of Irving*. Totowa, NJ: Rowman and Littlefield, 1981. Print.
- . *The Old Vic Theatre: A History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Print.
- . *The Victorian Theatre*. (1st Ed.) Oxford: Clarendon Press, 1967; (2nd Ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 1978. Print.
- . *Victorian Dramatic Criticism*. London: Methuen & Co., 1971. Print.
- . Anthony Jackson. *The Repertory Movement: A History of Regional Theatre in Britain*. Cambridge: CUP, 1984. Print.
- . *William Terriss and Richard Prince: Two Characters in an Adelphi Melodrama*. London: The Society for the Theatre Research STR, 1987. Print.
- Roy, Donald, ed. *Books by James Robinson Planché*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Print.
- Ruskin, John. *El Sueño Imperativo*. Madrid: Editorial Vaso Roto, 2014. Print.
- . *Modern Painters*. Vol. I (1843) Parts I and II: *Of General Principles and Of Truth* (Works 3). Boston: Estes and Lauriat, 1894. Print.

- . *Modern Painters*. Vol. II (1846) Part III: *Of the Imaginative and Theoretic Faculties* (Works 4). New York: Wiley & Halsted, 1858. Print.
- . *Modern Painters*. Vol. III (1856) Part IV: *Of Many Things* (Works 5). New York: John W. Lovell Company, 1855. Print.
- . *Modern Painters*. Vol. IV (1856) Part V: *Of Mountain Beauty* (Works 6). New York: Wiley & Halsted, 1857. Print.
- . *Stones of Venice*. Vol. I. *The Foundations* (1851) (Works 9). New York: Cosimo, Inc., 2013. Print.
- . *Stones of Venice*. Vol. II. *The Sea Stories* (1853) (Works 10). New York: Cosimo, Inc., 2013. Print.
- . *Stones of Venice*. Vol. III. *The Fall* (1853) (Works 11). New York: Cosimo, Inc., 2013. Print.
- . *The Seven Lamps of Architecture*. (1849) (Works 8). New York: Wiley & Halsted, 1857. Print.
- . Lionel Cust. *Modern Painters*. Vol. V (1860) Part VI: *Of Leaf Beauty*. Part VII: *Of Cloud Beauty*. Part VIII: *Of Ideas of Relation* (1) *Of Invention Formal*. Part IX: *Of Ideas of Relation* (2) *Of Invention Spiritual* (Works 7). London: G. Allen, 1904. Print.
- Ryder, P & Johnno. *Press Reports*. Casebook, 1996-2013. Web. 2-5-2012
 <<http://www.casebook.org/press_reports/st._james_gazette/881006.html>>

S

- Salamensky, Shelley. "Henry James, Oscar Wilde and "Fin-de-Siècle Talk": A Brief Reading." *The Henry James Review* 20.3 (1999): 275-281. Print.
- Salerno, Henry F., ed. *English Drama in Transition 1880-1920*. New York: Pegasus, 1968. Print.
- Sánchez-Pardo González, Esther. "Confesión y sublimación en *De Profundis*: Raza, disciplina e identidad en Oscar Wilde." *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense* 7 (1999): 95-114. Print.
- Sanderson, Michael. *From Irving to Olivier. A Social History of the Acting Profession in England, 1880-1983*. London: The Athlone Press, 1984. Print.
- Sato, Tomoko, Lionel Lambourne. *The Wilde Years: Oscar Wilde & the Arts of his Time*. Philip Wilson Publishers Ltd., 2000. Print.
- Savin, Maynard. *Thomas William Robertson: His Plays and Stagecraft*. Providence: Brown University Press, 1950. Print.
- Schmidgall, Gary. *The Stranger Wilde*. New York: Dutton, 1994. Print.
- Scott, Clement. *Illustrated London News*. (1895): cvi in Beckson's *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1970: 178. Print.

- Senelick, Laurence. *Tavern Singing in Early Victorian London: The Diaries of Charles Rice for 1840 and 1850*. London: STR, 1997. Print.
- Shattock, Joanne. *The Cambridge Bibliography of English Literature: 1800-1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Print.
- Shattuck, Charles H., ed. *Bulwer and Macready: A Chronicle of the Early Victorian Theatre*. Urbana: University of Illinois Press, 1958. Print.
- Shaw, George Bernard. *Dramatic Opinions and Essays*. 2 Vols. New York: Brentanos, 1928. Print.
- . *Prefaces by Bernard Shaw*. London: Odhams Press, 1938. Print.
- . *Our Theatres in the Nineties*. 3 Vols. London: Constable, 1932. Print.
- . *The Complete Plays of Bernard Shaw*. London: Odhams Press, 1931. Print.
- Sheridan, Paul. *Penny Theatres of Victorian London*. London: Dennis Dobson, 1981. Print.
- Sherson, Erroll. *London's Lost Theatres of the Nineteenth Century*. London: John Lane the Bodley Head, 1925. Print.
- Shipley, Debra, Mary Peplow. *London Theatres and Concert Halls*. Aylesbury, Eng.: Shire Album, 1987. Print.
- Short, Ernest. *Sixty Years of Theatre*. London: Eyre & Spottiswoode, 1951. Print.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Bloomsbury, 1991. Print.
- Sichel, Pierre. *The Jersey Lily: The Story of the Fabulous Mrs. Langtry*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1958. Print.
- Sidorova, Ksenia. "Lenguaje ritual. Los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales." *Alteridades* 10.20 (julio-diciembre, 2000): 93-103. Print.
- Sinfield, Alan. "'Effeminacy' and 'Femininity' Sexual Politics in Wilde's Comedies." *Modern Drama* 37.1 (Spring 1994): 34-52. Print.
- . *The Wilde Century –Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. New York: Columbia University Press, 1994. Print.
- Singerman, Howard. *Art Subjects: Making Artists in the American University*. Berkeley: University of California Press, 1999. Print.
- Skeat, Walter W. *Concise Etymological Dictionary of the English Language*. Oxford: OUP, 1901. Print.
- Small, Ian. "Oscar Wilde: The Critic as Humanist (Review)." *Modern Drama* 44.1 (Autumn 2001): 142-144. Print.

- Smith, James L. Southern, Richard. *The Victorian Theatre: A Pictorial Survey*. Newton Abbot: David & Charles, 1970. Print.
- Smythe, Arthur J. *The Life of William Terriss Actor*. Westminster: Archibald Constable, 1898. Print.
- Speaight, George. *Punch and Judy: A History*. Boston: Books, Inc., 1970. Print.
- . *The History of the English Puppet Theatre*. Carbondale: SIU Press, 1990. Print.
- Speaight, Robert. *William Poel and the Elizabethan Revival*. London: Heinemann, 1954. Print.
- Spencer, Robin, ed. *Whistler: A Retrospective*. New York: Hugh Lauter Levin Associates and Macmillan, 1989. Print.
- Stansky, Peter. *Redesigning the World: William Morris, the 1880s and the Arts and Crafts*. Guildford: Princeton University Press, 1985. Print.
- Stanton, Sarah. "Shakespeare on Stage." *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Ed. Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Print.
- Stedman, Jane W. *W.S. Gilbert: A Classic Victorian & His Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1996. Print.
- . *Gilbert Before Sullivan*. Chicago: University of Chicago Press, 1967. Print.
- Stephen, Sir Leslie, Sir Sidney Lee, eds. *The Dictionary of National Biography*. Vol. 20. London: Oxford University Press, 1959-1960. Print.
- Stephens, John Russell. *The Censorship of English Drama 1824-1901*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. Print.
- . *The Profession of the Bookwright. British Theatre 1800-1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Print.
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Tales*. Ed. Roger Luckhurst. New York: Oxford, 2008. Print.
- Stoker, Bram. *Bram Stoker: A Biography of the Author of Dracula*. Ed. Barbara Belford. New York: Knopf, 1996. Print.
- . *Dracula*. (1897) London: Plain Label Books, 2007. Print.
- Stokes, John. "Wilde Interpretations." *Modern Drama* 37.1 (Spring 1994): 156-174. Print.
- . "Wilde the Journalist." *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. Print.
- . *Resistible Theatres: Enterprise and Experiment in the Late Nineteenth Century*. London: Paul Elek, 1972. Print.
- Strachan, John y Claire Nally. *Advertising, Literature and Print Culture in Ireland, 1891-1922*. London: Palgrave Macmillan, 2012. Print.

Stuart, Roxana. *Stage Blood: Vampires of the 19th-Century Stage*. Bowling Green, OH: BG State University Popular Press, 1995. Print.

Styan, J.L. *The English Stage: A History of Drama and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Print.

T

Taylor, George, ed. *Books by Samuel Foote and Arthur Murphy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Print.

---. *Bookers and Performances in the Victorian Theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1989. Print.

Taylor, Vic, David Robinson. *Reminiscences of a Showman*. London: Allen Lane - The Penguin Press, 1971. Print.

Terriss, Ellaline. *Ellaline Terriss by Herself and with Others*. London: Cassell, 1928.

"The American Federation of Arts." *The Arts and Crafts*. Source: *Art and Progress* 1.12 (1910): 366-367. Print.

"The 10 Most Popular Misconceptions about Oscar Wilde." UK: *The Guardian*, 26 March 2003. Web. 22-9-2012
<<<http://www.theguardian.com/books/2003/may/07/top10s.oscar.wilde>>>

Thomas, James D. *Art of the Actor-Manager: Wilson Barrett and the Victorian Theatre*. Theater and Dramatic Studies. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984. Print.

---. *The Art of the Actor-Manager: Wilson Barrett and the Victorian Theatre*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984. Print.

---. "The Soul of Man under Socialism. An essay in Context." *Rice University Studies* 51 (1965): 83-95. Print.

Thompson, Peter, ed. *Books by Dion Boucicault*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Print.

Tolles, Winton. *Tom Taylor and the Victorian Drama*. New York: Columbia University Press, 1940. Print.

Tomalin, Claire. *The Invisible Woman: The Story of Nelly Ternan and Charles Dickens*. New York: Knopf, 1991. Print.

Traubner, Richard. *Operetta: A Theatrical History*. Garden City, NY: Doubleday, 1983. Print.

Trewin, J.C. *Benson and the Bensonians*. London: Barrie & Rockliff, 1960. Print.

---. *The Edwardian Theatre*. Totowa, NJ: Rowman & Littlefield, 1976. Print.

Trewin, Wendy. *All on Stage: Charles Wyndham and the Albery's*. London: Harrap, 1980. Print.

Trussler, Simon. *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Print.

Tufescu, Florina. *Oscar Wilde's Plagiarism: The Triumph of Art over Ego*. Irish Academic Press, 2011. Print.

Tydemann, William, Steven Price. *Wilde: Salome. (Plays in Production)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Print.

V

Valéry, Paul. *La conquête de l'ubiquité*. (1928) Tome II, Œuvres, *Pièces sur l'art*. Nrf, Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, (1960): 1283-1287. Print.

Van, Anna Maria. *Portraiture. What Happened to Autonomy? Visual art practices in the creative industries era*. [Wat gebeurde er met autonomie? Visuele beeldende kunstpraktijken in het tijdperk van de creatieve industrieën]. Diss. Rotterdam: Erasmus University Rotterdam, 2014. Print.

Varty, Anne. *A Preface to Oscar Wilde*. London: Routledge, 2014. Print.

Vericat Pérez-Minguez, Fabio L. 'Committed to Autonomy: Modernism, Ideology and the Aesthetics of Industrialization in Ezra Pound's 'Machine Art' (1927-1930).' *Autonomy and Commitment in Twentieth-century British Arts*, Collection Present Perfect 6. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012. Print.

Villalba, Estefanía. *Claves para interpretar la literatura inglesa*. Madrid: Editorial Alianza, 1999. Print.

Viñas Piquer, David. *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2002. Print.

Vlock, Deborah. *Dickens, Novel Reading, and the Victorian Popular Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Print.

W

Walkley, Arthur B. *Dramatic Criticism*. Charleston, SC: BiblioBazaar, 2009. Print.

---. *Speaker* (1893): vii, 484-5 in Beckson, Karl. *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, (1970): 150-2. Print.

Walter, R.B. "Medical Aspects of Tobacco Smoking and the Anti-Tobacco Movement in Britain in the Nineteenth Century." Web. 24.6.2010
<<<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1082677/pdf/medhist00093-0030.pdf>>>

Walton, John. K. *Aproximaciones a la Hª de la Vida Cotidiana en Inglaterra, 1850-1940*. Web. 23.2.2012 <<<http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer19-02.pdf>>>

Warner, Eric, Graham Hough. *Strangeness and Beauty: Volume 2, Pater to Symonds: An Anthology of Aesthetic Criticism 1840-1910*. Cambridge: Cambridge University Press Archive, 1983. Print.

- Wearing, J.P. *The London Stage 1890-1899: A Calendar of Books and Bookers*. 2 Vols. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1976. Print.
- . *The London Stage 1900-1909: A Calendar of Books and Bookers*. 2 Vols. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1981. Print.
- Weightman, Gavin. *Bright Lights, Big City: London Entertained 1830-1950*. London: Collins & Brown, 1992. Print.
- Weintraub, Stanley, ed. *Desmond MacCarthy's The Court Theatre 1904-1907*. Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1966. Print.
- Wheatcroft, Geoffrey. "The Importance of Being Merlin." *The Guardian*, 24 Nov., 2000. Web. 12-10-2013. << [<http://www.theguardian.com/books/2000/nov/24/classics.oscarwilde>>](http://www.theguardian.com/books/2000/nov/24/classics.oscarwilde)
- Whistler, James McNeill. "The Ten O'clock Lecture." Prince's Hall, Piccadilly, 21 February 1885. Web. 16-9-2013 << [<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk>>](http://www.whistler.arts.gla.ac.uk)
- . *The Ten O'clock Lecture*. (1886) Chatto & Windus. Glasgow University Library, 1888. Web. 16-9-2013 << [<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk>>](http://www.whistler.arts.gla.ac.uk)
- Whiteley, Henry Allen Alexander. *Memories of Circus, Variety, etc. As I Knew It*. Ed. George Speaight. London: STR, 1981. Print.
- Wilde, Oscar. "A Handbook to Marriage." *Pall Mall Gazette*, 18 Nov., 1885. Web. 22-07-2012 <<[<http://newspapers.bl.uk>>](http://newspapers.bl.uk)
- . "Aristotle at Afternoon Tea." *Pall Mall Gazette*, 16 Dec., 1887. Web. 22-07-2012 <<[<http://newspapers.bl.uk>>](http://newspapers.bl.uk)
- . "Art and Morality. A Study in Puppydom." *St James's Gazette*, June 24th, 1890. Ed. Stuart Mason. The Project Gutenberg, 10 Sept., 2010. Kindle File.
- . *Cartas a Lord Alfred Douglas*. Ed. y trad. Luis Antonio Villena. Editorial Tusquets, 1987. Print.
- . *Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins, 2003. Print.
- . *De Profundis*. London: Methuen & Co. LTD, 1949. Print.
- . "Dinners and Dishes." *Pall Mall Gazette*, 7 March 1885. Web. 23-07-2012 <<[<http://newspapers.bl.uk>>](http://newspapers.bl.uk)
- . *El arte por el arte, a la cárcel*. Tomo 8. 'La entrada en el siglo XX'. Hª. de la Literatura Universal. Barcelona: Editorial Planeta, (2002): 212-215. Print.
- . "Hamlet at the Lyceum." *Dramatic Review*, 9 May 1885. Print.
- . "Literary and Other Notes. By the Editor." *The Woman's World*, Vol. 1, 1888. New York: Source Book, 1970. Print.
- . "London Models." *English Illustrated Magazine Miscellanies* (1889): 123-129. Print.

- . *Miscellanies*. London: Methuen and Co., 1908. Print.
- . "Mr Morris on Tapestry." *Pall Mall Gazette*, 2 Nov., 1888. Web. 22-07-2012 <<<http://newspapers.bl.uk>>>
- . "Mr Oscar Wilde Again." *St James's Gazette*, 27 June, 1890. Web. 22-07-2012 <<<http://newspapers.bl.uk>>>
- . "Mrs Langtry as Hester Grazebrook." *New York World*, 7 November 1882. Print.
- . "Mr Whistler's Ten o'clock." *Pall Mall Gazette*, 21 Feb., 1885. Web. 22-07-2012 <<<http://newspapers.bl.uk>>>
- . *Oscar Wilde*. Ed. Russell Jackson, Joseph Bristow & Ian Small. Oxford University Press, 2000. Print.
- . *Oscar Wilde's Wit and Wisdom: A Book of Quotations*. Courier Corporation, 1998. Print.
- . Ed. Matthew Hofer. *Oscar Wilde in America: The Interviews*. University of Illinois Press, 2013. Print.
- . *Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest: A Reconstructive Critical Edition of the Text of the First Production*. St. James's Theatre, London, 1895. Print.
- . *Oscar Wilde's Essays and Lectures*. Arc Manor LLC, 2008. Print.
- . *Reviews*. London: Methuen and Co., 1908. Print.
- . "The American Invasion." *Court and Society Review*, 4. 23 (1887): 270-271. Print.
- . "The American Man." *Court and Society Review*, 4. 13 (1887): 341-343. Print.
- . *The Complete Works of Oscar Wilde*. New York: Harper & Row., 1989. Print.
- . Jackson, Russell, Joseph Bristow & Ian Small. *The Complete Works of Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray: The 1890 and the 1891 Texts*. Vol. 3. Oxford: Oxford University Press, 2000. Print.
- . *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde During the Last 100 Years*. Ed. Uwe Böker, Richard Corballis & Julie Hibbard. New York: Rodopi, 2002. Print.
- . *The Interviews*. (From 1844 to 1900). Ed. Matthew Hofer & Gary Scharnhorst. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2010. Print.
- . *The Picture of Dorian Gray*. Ed. James Gifford. McPherson Library, 2011. Print.
- . "Women's Dress." *Pall Mall Gazette*, 14 Oct., 1884. Web. 22-9-2014 <<<http://www.readbookonline.net/readOnLine/9879/>>>
- Williams, Clifford John. *Madame Vestris: A Theatrical Biography*. London: Sidgwick & Jackson, 1973. Print.

Wilmer, Clive, ed. *William Morris: News from Nowhere and Other Writings*. London: Penguin, 1993. Print.

Wilson, A.E. *East End Entertainment*. London: Arthur Barker, 1954. Print.

---. *Edwardian Theatre*. London: Arthur Barker, 1951. Print.

---. *Penny Plain Two Pence Coloured: A History of the Juvenile Drama*. New York: Macmillan, 1932. Print.

---. *The Lyceum*. London: Dennis Yates, 1952. Print.

---. *The Story of Pantomime*. Totowa, NJ: Rowman & Littlefield, 1974. Print.

Wilson, Robin, Frederic Lloyd. *Gilbert & Sullivan: The Official D'Oyly Carte Picture History*. New York: Alfred A. Knopf, 1984. Print.

Wilstach, Paul. *Richard Mansfield: The Man and the Actor*. New York: Charles Scribner's Sons, 1908. Print.

Winter, William. *Life and Art of Richard Mansfield*. 2 Vols. New York: Moffat, Yard, 1910. Print.

Wisenthal, J.L. "Wilde, Shaw and the Play of Conversation." *Modern Drama* 37.1 (Spring 1994): 206-219. Print.

Woodcock, George, ed. *Anarchist Reader*. London: Fontana & Collins, 1978. Print.

Worth, Katharine. *Oscar Wilde*. New York: Grove Press, 1983. Print.

---. "Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s by Kerry Powell (Review)." *Modern Drama* 37.2 (Summer 1994): 363-365. Print.

Wratislaw, T. *Oscar Wilde: A Memoir*. London: The Eighteen Nineties Society, 1979. Print.

Wright, Samuel, ed. *A Bibliography of the Writings of Walter H. Pater*. Garland Publications, 1975. Print.

Wright, Thomas. "Party Political Animal: Oscar Wilde, Gladstonian Liberal and Eighty Club Member." *Times Literary Supplement* (2014): 13-15. Print.

Wylson, Anthony. *Design for Leisure Entertainment*. London: Newnes-Butterworths, 1980. Prints.

Wyse Jackson, John, ed. *Aristotle at Afternoon Tea, the Rare Oscar Wilde*. London: Fourth Estate, 1991. Print.

Y

Young, G.M. *Portrait of an Age: Victorian England*. Oxford: Oxford University Press, 1986. Print.

Páginas web relevantes consultadas

The British Library.

Newspapers: A guide to the shelfmarks of the Major UK national newspapers, some since 1791 [including *The St James's Gazette*, *The Standard Evening*, *The Globe* incorporated with *The Pall Mall Gazette*, *The Observer*, *Arts and Crafts Journal*, etc.] Web Archives: <http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/news/diffnews/>

The British Museum Archives.

https://www.britishmuseum.org/research/libraries_and_archives.aspx

The Daily Chronicle Archives.

<http://www.daily-chronicle.com/>

The Library of Congress Web Archive:

<http://www.loc.gov/rr/news/topics/oscar.html>

The Victorian Web Archives and Texts:

<http://www.victorianweb.org/cv/gplbio.html>

The William Morris Internet Archive:

<http://www.marxists.org/archive/morris/works/index.html>



- Photograph of Oscar Wilde by Napoleon Saròny, taken in New York on January 1882 during Wilde's lecture tour of the USA.

Library of Congress.

Public domain.

